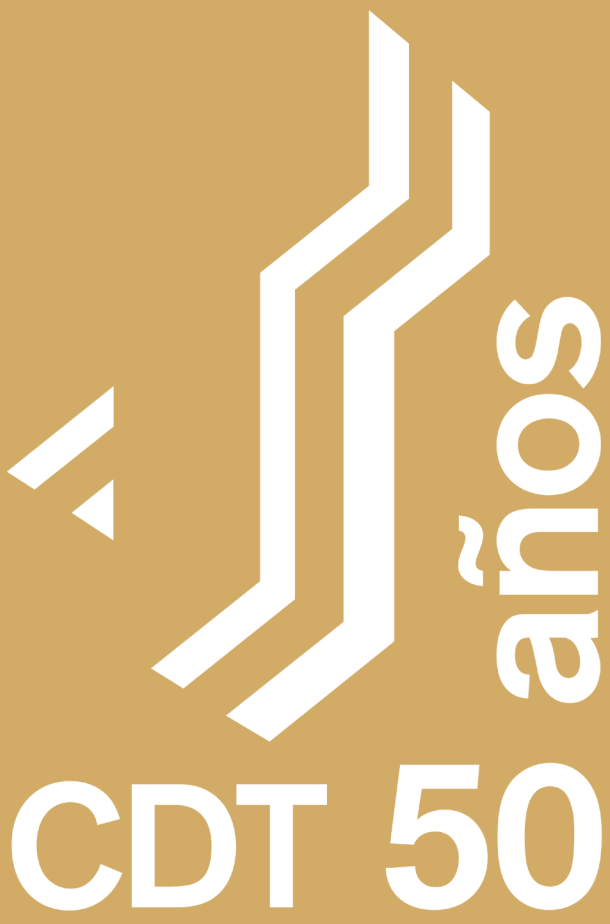
50 AÑOS DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL



CDT 50 años

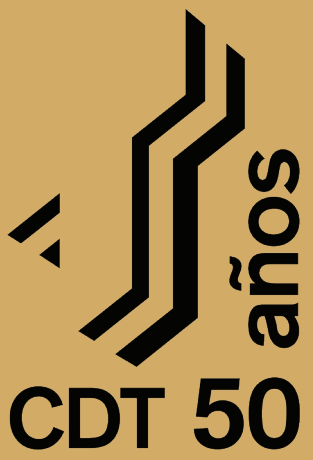

MOLIÈRE
ŒUVRES 1
ŒUVRES 2
ŒUVRES 3
THÉATRE COMPLET
SHAKESPEARE
SCHILLER
ARISTOPHANES
COMÉDIES
2634 T.1
2634 T.2
2634 T.3
2645
2646
2648 T.1
2648 T.2
2648 T.3
2648 T.4
2648 T.5
2653
2655 T.5
2655 T.6
2656 T.1
2656 T.2
634
ALEXANDRE WEILL
MON THÉÂTRE
PRIX 10 FRANCS
PÉREZ DE AYALA
LAS MÁSCARAS
Jacinto Benaventes
Der tugendhafte Glücksritter
und anders
Wagner
Wieland
MISCELÁNEA LITERARIA
INSTANTÁNEAS
AUTOS DE CALDERON
2591
2592
2593
2594
2595
2596
2597
2600
2602
2604
2606
Lyreco


Cuerpo 2
6
3122
5
3089
4
059


años
CDT 50

50 años del Centro de Documentación Teatral

Centro de Documentación
de las Artes Escénicas
y de la Música


años
CDT 50

ÍNDICE

Cincuenta años de vida. Joan Francesc Marco. Director General del INAEM 7

Introducción 9

Textos de los directores 11

De la prehistoria del Centro de Documentación Teatral. César Oliva 12

1998-2000. CDT: ¿En busca de una redefinición? Cristina Santolaria 18

El Centro de Documentación Teatral: hitos de una memoria. Julio Huélamo 24

Del CDT al CDAEM: hacia el futuro desde la memoria. Javier de Dios 34

Publicaciones del CDT 39

Introducción 42

Boletín 42

Revista *El Público* 44

Cuadernos de El Público 46

Colección de obras teatrales de *El Público* 58

Antología del Teatro hispanoamericano contemporáneo 50

Anuarios 52

Historia de los Teatros Nacionales 54

Estudios 56

El eco de las voces 58

Guía Teatral 60

Colección Premio Calderón de la Barca 62

Publicaciones en formatos digitales 64

Figuras 66

Don Galán 78

Documentos para la Historia del Teatro Español 70

Colección de Fotos 73

Gyenes 57

Suárez / Chicho / Cembrero 155

Daniel Alonso 227

Vídeos. Doce momentos inolvidables 281

Tesoros 289

Modesto Higueras y La Barraca 291

Las fotos dedicadas de Carmen Muñoz 292

Los cuadernos de Teatros Nacionales 294

Recuerdos de un siglo de Teatro 295

Ricardo López Aranda y Lauro Olmo 296

Sigfrido Burmann y Andrea D'Odorico 297

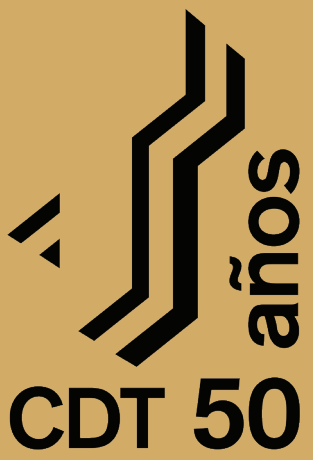
Los programas de Ángel Martínez Roger 298

El archivo de Lluís Pasqual 299

Hoy 301

Créditos 305

Colofón: BOE de 1971 306


años
CDT 50

Cincuenta años de vida

Joan Francesc Marco. Director General del INAEM

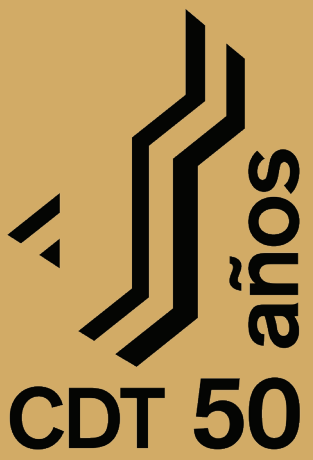
Con diferente acento en cada etapa, con diferentes modos de afrontar su misión, siempre con rigor y profesionalidad a prueba de cualquier tipo de dificultades. Así se ha ido construyendo la memoria de nuestro Teatro en el Centro de Documentación Teatral a lo largo de cincuenta años. Evolucionando con el paso de los días, con los nuevos modos de afrontar la difícil tarea de tratar nuestra memoria y nuestro presente, con los nuevos medios para hacer accesible todo ese acervo que nos define como país. Eso ha sido durante cincuenta años esta institución: una tarea seria y callada que hace país.

Por ser las etapas más largas, los períodos bajo la dirección de Moisés Pérez Coterillo y Julio Huélamo Kosma definen, en sus diferencias y sus puntos comunes, la labor del Centro de Documentación Teatral en este medio siglo. Como periodista, Pérez Coterillo supo dejar testimonio de una década acumulando una inmensa cantidad de información sobre el presente de nuestra escena, con proyectos tan emblemáticos como la *Guía Teatral* o *El Público*, que ya contaban con un precedente en los trabajos desarrollados en la etapa dirigida por César Oliva. Las excelentes publicaciones de aquellos años fueron un modo inteligente de recopilar todo tipo de información que hoy, como todo lo que fue rabioso presente, es Historia y materia para el estudio. El encuentro del Centro de Documentación Teatral y el Museo del Teatro en una sola dirección, con alguien tan sabio como Andrés Peláez dirigiendo las dos instituciones, no tuvo continuidad, pero dejó algunas joyas como la *Historia de los Teatros Nacionales*. La etapa más reciente, iniciada por Cristina Santolaria y continuada durante diecisiete años por Julio Huélamo, aprovechó lo mejor de las etapas anteriores para crear una impresionante base de datos que pone a nuestro alcance información sobre unos cincuenta mil estrenos, más de un millón de documentos que hoy, gracias a ese empeño en que se ha dirigido el Centro en sus últimos veinte años, están en su mayor parte digitalizados y puestos a disposición de la ciudadanía de forma fácil y cómoda. Continuando esa etapa, bajo la dirección de Javier de Dios, el Centro de Documentación Teatral se ha transformado, al fundirse con el de Música y Danza en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música, en una suma que enriquece las posibilidades y abre caminos a nuevos proyectos. Un especial esfuerzo de resistencia en estos años de pandemia y confinamiento ha puesto el nombre del CDAEM en boca de instituciones y profesionales de todo el mundo.

Un capítulo aparte lo constituye un tesoro que hace único este centro de documentación en todo el mundo. En los años sesenta, un equipo de profesionales adscrito a lo que entonces eran Teatros Nacionales comenzó a grabar en audio las obras representadas en los teatros Español y María Guerrero de Madrid. Más tarde, a finales de los setenta, se comenzaron a grabar obras en vídeo. Hoy, el CDAEM cuenta con unas diez mil obras digitalizadas y ese fondo extraordinario es el que nutre uno de los productos más recientes del Centro, la *Teatroteca*, que ha permitido dar a conocer el trabajo del Centro en todo el mundo.

Esta publicación nos muestra lo que ha sido el trabajo del CDT como un álbum de recuerdos: sus publicaciones, sus fotografías, los tesoros escondidos de algunos legados, la reflexión de sus directores… Para quien no conozca su trabajo, es una invitación a descubrir un mundo lleno de información sobre el presente y el pasado de nuestra escena. Para los que hemos formado parte de algún modo del teatro de estos años, es emocionante encontrar tantos recuerdos, tantas cosas vividas, tantos amigos.

Seguro que muchas personas encontrarán que esta sencilla publicación habla de sus vidas.


años
CDT 50

Introducción

¿Cómo meter en un libro – que no es un estudio pormenorizado sino un sencillo signo de celebración – cincuenta años de trabajo de tantos profesionales? Hemos querido invocar recuerdos sin invocar a la melancolía. Podemos hacerlo, porque todo lo que se hizo está vivo, más accesible que nunca para los ciudadanos cuya atención da sentido a la existencia de este Centro.

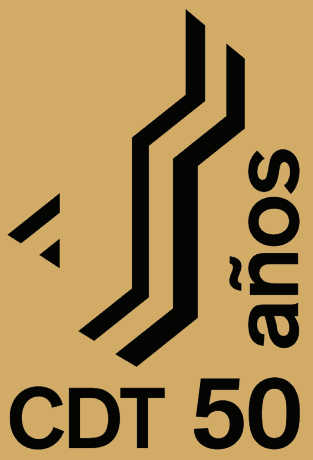
Había que contar la historia del Centro y hemos pensado que nadie podría contarla mejor que cuatro de sus directores: César Oliva, Cristina Santolaria, Julio Huélamo y Javier de Dios, la persona que se ha ocupado de la última etapa del CDT y de la primera etapa de la transformación del Centro de Documentación Teatral en parte del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

Lo que ofrecemos son, como ya hemos indicado, a la vez recuerdos y presente. Una invitación a pasar por el trabajo de estos cincuenta años y la evidencia de que todo ese trabajo está hoy a disposición de los ciudadanos. Nada de lo que hemos hecho se ha convertido en humo: ahí están las publicaciones que a lo largo de décadas han sido un referente para la profesión, desde los boletines de los primeros años ochenta hasta las revistas en línea que se están desarrollando ahora mismo; ahí están los legados que aficionados y profesionales del Teatro han ido trayendo a esta institución y la han llenado de tesoros, de los que mostramos aquí algunos especialmente singulares; ahí están los fondos documentales, que crecen cada día, y que hemos querido concretar en una colección de fotos que se pueden consultar desde cualquier parte del mundo, al estar hoy digitalizadas: un botón de muestra de unas docenas de fotografías para invitar a quien pase su mirada por estas páginas a explorar su impresionante fondo documental: 400.000 fotografías, 800.000 recortes de prensa, 27.000 recortes de revistas especializadas, 21.000 programas de mano, 7.500 dossiers de compañías, 5.000 carteles, 1.400 grabaciones en audio y 11.000 en vídeo, … en ese millón largo de documentos, accesible en un pionero gestor documental que los relaciona, se basa el trabajo que informa en nuestras bases de datos acerca de 354.000 estrenos celebrados en España en los últimos ochenta años.

El Centro ha sido y es. Ha cambiado de nombre, se ha integrado en un proyecto más amplio que contempla la actividad musical y dancística en nuestro país. Gracias a internet, ha llegado a todos los rincones del planeta.

Hemos pensado en qué podría hacer este libro más atractivo; qué podría hacer que usted guardase esta publicación y volviese a ella de vez en cuando. En nuestros fondos hemos encontrado la respuesta: cuando haya leído los textos y haya repasado las imágenes, sabrá usted que este libro contiene una impresionante colección de fotografías que cualquier amante del teatro deseará tener cerca para volver sobre ellas, un paseo por ochenta años de Teatro.

Esperamos que este repaso por los cincuenta años del Centro de Documentación Teatral sirva no solo para valorar su pasado sino también para despertar la curiosidad de la ciudadanía sobre su presente. El CDAEM ha heredado del CDT su condición fundamental de lugar de encuentro y su vocación de serle útil.


años
CDT 50

TEXTOS DE LOS DIRECTORES

De la prehistoria del Centro de Documentación Teatral

César Oliva

El origen

Me piden hablar de mi presencia en el entonces llamado Centro Nacional de Documentación Teatral, creado hace ya cincuenta años. Lo hago, y con gusto. Recordar efemérides de las que uno ha sido testigo, rejuvenece. Cosa que no viene nada mal a estas alturas de la representación.

Hace medio siglo se creó esa institución de la que hablamos. La sensación que tengo es que se creó más en los papeles que en la práctica. De hecho, el primer director, Vicente Amadeo Ruiz, asumía a la vez la Compañía Nacional de Cámara y Ensayo, a la que estoy seguro dedicó más atención, dada su condición de profesional de la escena. Algo de eso me dijo, y vi con mis ojos, el Director General de Teatro del Ministerio de Cultura, Alberto de la Hera, cuando me llevó a las dependencias del citado Centro en una de las plantas del Ministerio de Cultura, que poco antes había sido Ministerio de Información y Turismo, y en la actualidad es de Defensa. Enorme caserón del paseo de la Castellana, no muy lejos del Santiago Bernabeu. Recordemos que Pío Cabanillas (nombrado en 1977) fue el primer Ministro de Cultura de la transición política española tras la muerte de Franco, y Manuel Clavero Arévalo, el segundo (nombrado en 1979). De la Hera me llamó para dirigir el Centro Nacional de Documentación Teatral porque deseaba que alguien de mi perfil lo pusiera en marcha, tras varios años de inanición. Algo parecido sucedía con el Museo del Teatro, real en los papeles, pero con unos cuantos elementos arrumbados en alguna sala del Organismo Autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España.

Alberto de la Hera, catedrático de la Universidad de Sevilla, era compañero de Facultad del nuevo ministro Clavero Arévalo. La casualidad volvió a ser decisiva. De la Hera había sido designado presidente de la oposición a la titularidad de Historia del Teatro, a la que me presenté, y saqué, junto a Manuel Sito Alba. Esto sucedió en junio de 1979. Sito y yo éramos los primeros numerarios de esta asignatura en la universidad española. Alberto de la Hera fue nombrado Director General poco antes. Cuando acabó la oposición, me propuso la dirección del Centro de Documentación, pues vio en mí un profesor universitario que además estudiaba y hacía teatro. Acepté a pesar de los inconvenientes profesionales y familiares que suponía tomar esa decisión. Había sacado una plaza hacía apenas unos días, pero me pareció muy sugestivo iniciar una aventura como la que me ofrecían. Siempre me ha encantado inventar cosas, en este caso, en el terreno de la gestión, especialidad a la que no estaba demasiado acostumbrado. Aquel empeño, viéndolo en perspectiva, solo se puede emprender desde la juventud que entonces gozaba: 34 años recién cumplidos. Por eso no me importó estar tres o cuatro días a la semana en el Ministerio, tomar trenes y aviones hacia Murcia de continuo, agrupar mis clases (reducidas por aquella dedicación plena que podíamos elegir, con la pertinente reducción de sueldo) en una o dos jornadas, acostumbrarme a ir de acá para allá siempre con prisa, usar el teléfono de continuo (y eso que los móviles no se habían inventado), comer en estaciones o aeropuertos…, circunstancias todas que hoy me parecen poco menos que increíbles.

Al viejo edificio de Cultura de la Castellana llegué en septiembre de 1979. A un pequeño despacho cercano al del Director General. Cercano porque, en principio, fui algo más que responsable del Centro de Documentación Teatral: una especie de consejero y amigo del Director (éramos colegas universitarios), que me citaba para todas las reuniones de equipo, junto a los Subdirectores, siempre preparado para hacer cuantos informes o reflexiones hiciera falta. De pronto me encontré siendo funcionario de dos Ministerios: el de Educación y el de Cultura. Iniciaba un período de trabajo en la gestión, la primera vez en mi vida, precedente de las ocupaciones que después vendrían, que en esos momentos era imposible imaginar.

En el Centro de Documentación permanecí casi dos años, tan estresantes como apasionantes. Conté con el apoyo de Alberto de la Hera, mi primer Director General, y de Manuel Camacho, mi segundo, el cual había sido Subdirector con el anterior. Por entonces los gobiernos duraban poco, apenas nueve meses, un embarazo. Como asistente a las primeras Jornadas de Almagro, cada año, cada septiembre, teníamos un Director General nuevo. Incluso se abrían apuestas sobre si llegaría a la siguiente edición del Festival. Camacho fue

nombrado por Ricardo de la Cierva, que sustituyó a Clavero Arévalo. Con este apenas si tuve relación, por no decir, que no tuve; con De la Cierva, alguna más. Como quiera que este ocupaba un sillón de diputado por Murcia, tiempo después me contaron que incluso se planteó nombrarme Director General de Teatro. Yo estaba ya en el Ministerio, era funcionario, de Murcia, algo sabía de teatro… Parece lógico que lo pensara. No me conocía, pero alguien le habló bien de mí . En Madrid. Porque en Murcia, la agrupación de UCD pronto le quitó la idea de la cabeza. Lo previnieron sobre mis tendencias políticas. Yo no pertenecía a ningún partido, aunque desde luego no votaba a Suárez. Nombró a Manuel Camacho, gran persona y excelente funcionario, que, justo es decirlo, le dijo al Ministro que yo tenía que seguir al frente del Centro de Documentación Teatral. Como así fue. De la Cierva sí me requirió para alguna reunión, por ejemplo, con los responsables del Centro Dramático Nacional, que eran tres: Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo; por ejemplo, para la reinauguración del Teatro Español de Madrid, con el fin de que le informara sobre la obra presentada, El José de las mujeres, de Calderón de la Barca, que en aquella versión dirigida por Augusto Fernandes tenía el título de La dama de Alejandría.

Aquel Centro de Documentación

Dirigir el Centro de Documentación Teatral me supuso, como queda dicho, cierto sacrificio en lo personal, pero mucha satisfacción en lo profesional. Lo que más me atrajo de aquel proyecto fue que partía de cero. Empecé por inventariar lo poco que había (unos cuantos libros) en aquella habitación del Ministerio, no demasiado grande, en la que trabajaba una administrativa. El siguiente paso fue llenar ese cuarto de libros. Para eso le propuse al dramaturgo José López Rubio la compra de su biblioteca, aunque, más que compra, lo que le pedí fue una donación, a cambio de habilitarle una mesa y un sillón en el Centro, para que pudiera ir a trabajar cuando quisiera, con el reconocimiento oficial que merecía. A pesar de estar de acuerdo, y de que la gestión no entrañaba demasiados problemas, su ejecución se demoró muchísimo. Eso sí, me entregó un enorme número de fichas (hechas a mano, por supuesto) de todos los libros que tenía. Me quedé pasmado de la labor que había hecho a lo largo de los años. Como detalle curioso recuerdo que dio miles de cartulinas, de la B a la Z. Las de la A, no. Nunca supe el motivo, aunque imagino que, porque hasta que no se cerrara el trato, no daría todas las referencias. Creo que cuando dejé el Centro aún no había entregado todos los libros previstos; sí, algunos. Me dijeron después que otra biblioteca compró (seguramente a sus herederos) la mayoría de aquellos volúmenes. No tengo certeza del lance.

También me interesó que el Centro se quedara con el archivo fotográfico de Gyenes, famoso fotógrafo del teatro español desde los años cuarenta a los sesenta. Los negativos de Gyenes sí que los compramos por un millón de pesetas de las de entonces, no mucho al lado del inmenso valor documental de su legado. Esta gestión fue más sencilla y rápida. Se le pagó y en paz. Con un sencillo acto oficial de reconocimiento de esta aportación.

Otra iniciativa que quise poner en marcha en esos primeros momentos fue la edición de un Boletín de información Teatral, que comprendiera toda la actividad escénica que se hacía en España, con la idea de que se convirtiera en un momento dado en revista. Aquella información estaba muy centrada en los teatros estables, pues por entonces yo también formaba parte de ese movimiento. Sacamos varios números, muy sencillos, con noticias de lo que se hacía en todas las autonomías, las ya establecidas o las que estaban por establecer. Cuando Moisés Pérez Coterillo, pocos años después, creó El Público, de alguna manera pensé que nuestro Boletín fue un modesto precedente. Por cierto que, con la llegada de las citadas autonomías, el término 'nacional' empezó a vacilar, de manera que, incluso durante mi dirección del Centro, se cayó eso de 'nacional' quedándose simplemente en Centro de Documentación Teatral. Mucho después, como se sabe, la denominación del Centro se ha ampliado a las Artes Escénicas y la Música.

Todo esto lo hicimos en el primer curso que pasé en el Ministerio, en el que conseguí que contrataran a Isabel Navarro, Piru, que también venía del teatro independiente, concretamente, de producción. Ella fue la subdirectora del Centro, ya que, para la segunda temporada, necesitábamos manos para dar pasos adelante: constituir un pequeño centro dramático, no para producir, sino para acoger montajes del teatro independiente o de los nuevos teatros estables de Madrid y de provincias. Y para una cosa muy importante, dado el escaso espacio que teníamos en el edificio ministerial: tener una biblioteca especializada de verdad, con espacio suficiente para poder ser usada por personas interesadas. Para ello conseguimos que el Ministerio alquilara el Real Coliseo Carlos III, en El Escorial, en el que además de hacer pequeños ciclos teatrales (allí estrenó Tábano Un tal Macbeth, por ejemplo), había una bonita biblioteca en la parte superior del Teatro, con muy pocos libros, pero a los que podíamos sumar los que estaban en Madrid, más los de López Rubio, más los que pudiéramos recoger de aquí y allí. Había también unas habitaciones que sus propietarios tenían, anexas al Coliseo, que se podían convertir en residencia para investigadores del arte escénico. Por desgracia, las negociaciones se prolongaron tanto que vieron mi salida del CDT, sin lograr que El Escorial fuera un pequeño CSIC del teatro, como me hubiera gustado. Sí nos dio tiempo a organizar, en el seno del Carlos III, un seminario que tratara

de la situación de los teatros universitarios, su futuro, la incipiente enseñanza de las artes escénicas en aquellos centros del saber, etc. El contenido de estas jornadas se publicó como Los papeles del seminario Teatro y Universidad (CDT, 1980), un folleto de apenas 50 páginas, que daba cuenta de cuanto pasó durante dos días de diciembre de 1980.

También pudimos reabrir la que sería después sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, en Madrid, y programar allí un buen número de producciones profesionales pero de cariz independiente, como El cero transparente, de Alfonso Vallejo, que fue la obra que inauguró este espacio. El montaje estuvo a cargo del Teatro Estable de Madrid, y fue dirigido por William Layton, con una espléndida escenografía de Javier Navarro. Seguidamente, Carrusel de Cádiz representó durante casi un mes Medea, rito y ceremonia sobre una leyenda inmortal, dirigida por Jesús Murillo. Y otras más, cuya relación escapa al interés de estas notas. Tales actividades no se hubieran podido realizar sin la presencia de Piru Navarro, con la que tuve la suerte de compartir esta experiencia.

Las actividades teóricas, las prácticas, la programación de la dramaturgia contemporánea, no podían cubrir todos nuestros objetivos. Estaban los libros, los archivos gráficos, el incipiente video que empezaba a demostrar su valor documental en los primeros años ochenta. Por cierto que para tal menester, al no contar con personal especializado, encargábamos las grabaciones a otro colega del teatro independiente, que empezaba a dominar el tema. Eran grabaciones de muy baja resolución, en blanco y negro por supuesto, pero que se constituyeron en las primeras de una videoteca que hoy día es envidia de los centros de documentación de muchos países. Así se conservaron Los baños de Argel (1979), de Cervantes, en versión y dirección de Francisco Nieva; Veraneantes, de Gorki (1979), dirigida por Carlos Gandolfo, y alguna más de esos primeros años del Centro Dramático Nacional. No sé si aún sobreviven, y si modernos sistemas de edición han permitido mejorar aquellas imágenes blanquecinas y grisáceas. Por cierto, que esos dos montajes mencionados también gozaron de excelentes ediciones en papel, sufragadas entre el Centro Dramático Nacional y el Centro de Documentación Teatral, dirigidas esas publicaciones por José Monleón, al que también ayudamos a la reedición de los primeros números de una nueva serie de la colección La Farsa.

Visitas a centros en el extranjero

Aquellas actividades aportaron mucho a mi formación. Había tanto por hacer, y teníamos tan pocos referentes, que creí conveniente ver qué se hacía en otros países con centros de documentación similares al nuestro. Por aquella necesidad pude viajar a sitios que me ilustraron muchísimo, además de informarme del funcionamiento de instituciones similares a la nuestra. Aparte de una estancia en Avignon, con motivo del Festival del verano de 1979, con más valor informativo que otra cosa, tuve la suerte de visitar Polonia y la Unión Soviética, de donde tenía noticia de la existencia de centros de documentación, aún con otras denominaciones. Esto fue en mayo de 1980. En Polonia estuve en Varsovia, Wroclaw y Cracovia. En esta última, sobre todo, impresionó su enorme nivel teatral. En Wroclaw visité el laboratorio de Grotowski, aunque por desgracia él no se encontraba allí; había empezado, o continuaba, su periplo americano. Pero vi las instalaciones de su escuela, su Teatro Laboratorio, que me sorprendió por una sencilla y aparente pequeñez. En Moscú coincidí con la celebración del aniversario de la victoria en la II Guerra Mundial, así que la mayoría de los teatros programaban obras de alto espíritu patriótico; muy bien hechas, pero que parecían auténticas escenificaciones de tebeos de Hazañas bélicas. Visité el santuario del Teatro de Arte de Moscú, además de tener una reunión en el BTO (me dijeron que era algo así como la sociedad de autores de allá), en donde compartí con un montón de ilustres veteranos, a los que les mostré el interés de España por colaborar con ellos. Algo de política tenía que hacer, porque interés, interés, tampoco creo que hubiera demasiado. El encuentro se basó en un café negro e intenso, más unas pocas tabletas de chocolate que alguien troceó en pequeñas e irregulares onzas. El chocolate, sobre todo, desapareció en pocos segundos. Los célebres autores moscovitas lo engulleron al instante. Visité también, claro está, el Kremlin, incluida la tumba de Lenin, que por aquellos días era motivo de principal devoción de sus feligreses. La verdad es que impresionaba. El Kremlin, me refiero. Recuerdo enormes medidas de seguridad en las calles, el esplendor de las iglesias cercanas, con sus brillantes cúpulas, a pesar de lo cual yo paseé poco por allí. Iba a la esquina, hacia varias fotos de cualquier capilla, de algunas calles, normalmente desiertas, y para casa. Y eso que el hotel no resultaba ser precisamente la alegría de la huerta. Tampoco recuerdo el nombre de la traductora, una agente (supongo) que tenía la orden de no dejarme ni a sol ni a sombra. Ella, muy amable y entregada a su trabajo, me llevaba en coche oficial a todos los sitios, a ver Moscú, el Sputnik, los grandes paseos, etc.

La renuncia: larga vida al Centro

El Centro de Documentación Teatral lo dirigí alternándolo con lo que más me gustaba, es decir, hacer teatro, aunque mis limitaciones de horario me obligaron a renunciar a montar obras como antes hacía. Pero no me importaba, dada la enorme experiencia que viví. Sin embargo, el cansancio de viajes y gestiones se fue acumulando. A los nueve meses, aproxima-

damente, de permanencia del ministro De la Cierva, este fue sustituido por Íñigo Cavero, que trajo consigo un excelente funcionario e investigador en el teatro, Juan Antonio García Barquero, como Director General de Música y Teatro, que así había empezado a denominarse esa Dirección General desde el anterior gobierno. Cuando conseguí hablar con García Barquero le mostré mi deseo de dejar el puesto, para centrarme en la universidad, de la que me había alejado bastante durante esos casi dos años. Fue totalmente comprensivo, además que, según me contó, no quería tanta actividad paralela a lo que pensaba que debía priorizar, que era el Centro Dramático Nacional. Creo que Piru Navarro sí siguió algunos meses, compartiendo su labor con la gestión en teatros. Como demostró poco después, ha sido una excelente gerente en lugares tan emblemáticos como el Centro Dramático Nacional.

Este es mi itinerario en los principios del Centro de Documentación Teatral. Mantuve luego contacto con mis continuadores, que realizaron una labor admirable en cada una de las etapas. Hasta la llegada de los socialistas al gobierno, a finales de 1982, y de José Manuel Garrido a la Dirección General de Música y Teatro, no se renovó la actividad del Centro. Y lo hizo con enorme ímpetu, ya que Moisés Pérez Coterillo, periodista de vocación, que había puesto en marcha una revista tan alternativa como importante, Pipirijaina, le dio un giro espectacular más próximo a la difusión del teatro que a la documentación. Su labor alcanzó un gran nivel. Tras él, el Centro fue dirigido por Andrés Peláez, al tiempo que el Museo del Teatro, que había permanecido poco menos que ignorado. De su mano el Museo alcanzó un volumen de trabajo extraordinario, sobre todo cuando pasó a sus instalaciones en Almagro. Tras un breve período de Pérez Coterillo, cortado por su temprana muerte, llegó Cristina Santolaria, tan buena funcionaria como investigadora. Con ella el Centro recuperó su labor esencialmente documental, elevando la consideración de sus fondos y publicaciones, muchas de la cuales recuperaron en diversos formatos revistas emblemáticas de la escena española del siglo XX. En la misma dirección, siempre subiendo el nivel de actividad documental del Centro, el profesor Julio Huélamo realizó una labor admirable, añadiendo a todo lo hecho anteriormente, el ordenamiento y gestión de una videoteca teatral espectacular. Hasta hoy, en donde a Javier de Dios le ha tocado ampliar la tarea de documental teatral, con la música, y organizar las excelentes instalaciones (que espero que sean definitivas) del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

Repasar todos estos nombres y trabajos realizados supone, para mí, todo un orgullo. Lo es haber podido abrir el camino desde aquellos tan modestos supuestos, para que la Documentación de las Artes Escénicas sea, en nuestro país, un referente fundamental del estudio, memoria y consideración.



CDT 50

1998-2000. CDT: ¿En busca de una redefinición?

Cristina Santolaria Solano

El tiempo no pasa en balde, por lo que echar la vista atrás casi 25 años requiere un esfuerzo de memoria y de reubicación de mi vida y de los diferentes entornos que me rodeaban en aquel momento. Mi llegada al Centro de Documentación Teatral a comienzos de 1998 supuso un corte radical en una trayectoria docente que ya abarcaba casi dos décadas, durante gran parte de las cuales ya había estado en contacto con el teatro desde una perspectiva teórica: había defendido una tesis sobre el llamado teatro independiente y sobre algunas de las figuras que nacieron en él, y, desde 1993, impartía clases de historia del teatro en la Universidad de Alcalá. Pero no es lo mismo. Desde luego que no. En 1998 tuve que bajar a la arena y empezar a sentir el teatro en la piel, a conocer a los profesionales del hecho escénico, a compartir sus problemas y sus éxitos.

Este aprendizaje vital vino acompañado del de otra disciplina que también me resultaría muy útil en años venideros: el funcionamiento de la administración, una de las asignaturas más duras, pero también más imprescindible para cualquier gestor público. De repente me enfrenté a términos como retención de crédito, AD, gastos a justificar, NIPO, pliego de condiciones técnicas, y un larguísimo etcétera que se fue complicando con el tiempo, y a los que yo, que, teóricamente, sabía de teatro, no habría podido sobrevivir sin la ayuda de un magnífico equipo, en el que, como en el Teatro Independiente, todos hacíamos de todo.

Vayamos a lo que importa, a reflexionar sobre lo que se hizo en el Centro durante los algo más de dos años que estuvo bajo mi dirección, o, para ser más exactos, durante el periodo en que el equipo que allí me encontré, me enseñaron a ser directora y a ir gestionando los programas y proyectos que se llevaron adelante.

Cuando me incorporé al Inaem se me dejó muy claro que el Centro de Documentación Teatral de ninguna forma debía convertirse en la unidad editora de una revista, sino que debía volver a los objetivos para los que había sido creado a principios de los 70, porque se pensaba que, a lo largo de su trayectoria, se había alejado de estos e, incluso, había renunciado a ellos. Recordar someramente la historia del Centro ayudará a calibrar el alcance de esta afirmación.

Por Orden de 9 de junio (BOE, 17 de junio) de 1971, inserto en la estructura de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, se creó el Centro Nacional de Documentación Teatral (CNDT) como parte de la Sección de Promoción Teatral. Su primera sede, que debía albergar "biblioteca, filmoteca y departamentos de grabación, fotografía, escenografía y vestuario, prensa, ficheros técnico, artístico, profesional y jurídico, y archivo documental", se ubicó, en un principio, en un despacho del teatro María Guerrero y su jefatura se encomendó, hasta 1975, a Vicente Amadeo, funcionario que, además, se ocupaba del Teatro Nacional

> […] recopilar sistemáticamente, custodiar y poner en condiciones de estudio e investigación todas aquellas aportaciones que han ido enriqueciendo nuestro acervo teatral y las que contemporáneamente configuran la escena nacional, así como los datos y elementos artísticos, técnicos, profesionales, económicos, jurídicos o de otra naturaleza relacionados con la materia.

no dejan de parecernos ambiciosos en exceso, más si pensamos que el enunciado no acotaba la labor a los materiales de los Teatros Nacionales, sino que quedaba abierto a todo el teatro representado, aunque sí importante destacar que, por los departamentos con que debía contar, se trataba de documentar, sobre todo, la "representación". Y todavía los considero muchísimo más ambiciosos si se considera que prácticamente todas las direcciones generales y otros organismos del entonces Ministerio de Información y Turismo (los servicios de radiodifusión y televisión del Departamento, los de la Subdirección General de Acción Cultural y del Libro, la Filmoteca Nacional, la Junta de Censura de Obras Teatrales y los Organismos autónomos «Teatros Nacionales y Festivales de España» y «Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO)) debían procurar al mismo "la documentación inicial necesaria y, de modo continuado, las aportaciones precisas para el mantenimiento y actualización de su material documental"[1]. Esta Orden ministerial inicia lo que yo considero un mal endémico del CDT: escasez de medios materiales y humanos, incluso de infraestructura, en relación

1- Si mis búsquedas por el BOE no son erróneas, no hay regulación específica sobre el CDT hasta la Orden del 4 de abril (BOE 13 de abril) de 2019, en que esta unidad, junto con CDMD, se convierten en el CDAEM.

a los contenidos que, desde el principio, se encomendó a esta "sección" de la Subdirección general de Teatro. La desproporción es incuestionable, y para nada tiene parangón con lo que han sido y son otras unidades del INAEM, pero no hay nada peor en la administración que sacar el trabajo de forma eficiente y silenciosa, porque, en ese caso, no se valora en su justa medida.

La historia del CNDT se diluyó en el más profundo de los silencios (o quizás falta investigar en ella) hasta que, durante los años 1979-1980, César Oliva se hace cargo de su dirección. En este período, el Centro, entonces ubicado en el actual Ministerio de Defensa, adquirió un talante caracterizado por su tendencia investigadora y de práctica escénica experimental, rompiendo así con las encomiendas de la mencionada Orden ministerial de 1971. En este último sentido no debe olvidarse que, desde el Centro Nacional de Documentación Teatral, se programaron en 1980 los teatros del Real Coliseo Carlos III de El Escorial y del Círculo de Bellas Artes. Moisés Pérez Coterillo accedió a la dirección del Centro en el verano de 1983 y, desde ese momento, hasta finales de 1992, la historia del Centro no puede desvincularse de la de *El Público*. El ya reconvertido Centro de Documentación Teatral (CDT) no se habría desarrollado como lo hizo, de no haber contado con *El Público* como elemento motriz. Sin embargo, siempre se ha afirmado que quien empieza a marcar las pautas para convertir esta unidad del INAEM en un verdadero centro de documentación fue Andrés Peláez, -más familiarizado con las técnicas museísticas y documentales-, quien, entre 1993 y 1996, periodo en que el Centro permaneció unido al Museo Nacional de Teatro, inició la recopilación y catalogación sistematizada de materiales, especialmente de los Teatros Nacionales, ubicando los fondos artísticos en el Museo y los documentales, en el CDT. Con el cambio de gobierno de 1996, retorna Pérez Coterillo a la dirección de la unidad, pero la enfermedad le impide iniciar nuevos proyectos, situación que se repite durante los meses en que la jefatura del Centro es desempeñada de forma provisional por Beatriz Hernanz, momento en el que, desde la dirección del Inaem, para evitar continuos cambios en la dirección de esta unidad vinculados a los avatares políticos, se define el CDT como "unidad administrativa" y el puesto del director vuelve a ser ocupado por un funcionario[2].

Mi llegada al Centro, por lo tanto, viene precedida por negociaciones entre sindicatos y dirección del Inaem para la reconversión del puesto de director, que deberá a ser ocupado por un funcionario, lo que puede explicar el hecho de que este se creara con un nivel relativamente bajo para el grado de responsabilidad que implica la dirección de proyectos y de un equipo humano, a veces, numeroso, mucho más desde la creación del CDAEM.

No debería empezar esta revisitación de mi grata, enriquecedora e instructiva estancia en el CDT mencionando los problemas con los que tuve que enfrentarme en mis inicios en él, puesto que fue casi como poner en marcha una maquinaria que había estado parada un tiempo, pero creo necesario recordarlos como parte de la historia del centro. Para el ejercicio económico 1998, el CDT no contaba con presupuesto. Dicho así, queda fatal y es falso. Me explico, había para los sueldos del personal y gastos corrientes, pero no para actividad. ¿Se imaginan lo que sería un teatro que no contara con presupuesto para la producción y exhibición? Pues eso. No queda aquí la cosa: apenas tres meses de mi llegada, desde los servicios centrales del Inaem se me informa de que debemos trasladarnos a un edificio en la C/ Torregalindo, antigua sede de la Editora Nacional propiedad del Ministerio, y abandonar la sede de Capitán Haya para ahorrar en alquileres. Yo siempre he odiado cambiarme de casa por trasladar mis libros, que es básicamente lo único que tengo. Así que, vuelvan a hacer un ejercicio de imaginación y piensen en el número de cajas que llegamos a hacer para trasladar unos 12.000 libros y 10.000 ejemplares de revistas, 220.000 fotografías, más de 2.000 grabaciones de audio y 1.200 de videos, y sobre medio millón de documentos de prensa. ¡Y entonces no había nada digitalizado! Me da una lumbalgia sólo de recordarlo, porque, como no estaba previsto ese gasto, el maravilloso equipo y yo hicimos el traslado, casi con la salvedad de conducir los camiones de Transdecor. Y llegamos a Torregalindo, -casi-casi en el extrarradio, lugar muy apropiado para que a nuestras instalaciones acudieran quienes querían consultar los fondos del Centro, en una época que todavía no era la digital- y hubo que realizar las obras de acondicionamiento con todos nosotros dentro. Creo que aún me estoy quitando el polvo. Eso sí, como fuimos los primeros inquilinos en llegar, -luego lo harían el CDMD y el CTE-, cogimos buen sitio. Nunca he tenido un despacho tan grande y soleado, eso sí, mirando a la M30. En esta nueva sede, por fin, pudimos desembalar los nuevos ordenadores que, al incorporarme, había encontrado en cajas, ¡más cajas!, por falta de la instalación adecuada. Hago aquí un paréntesis porque es de justicia: todo esto lo soporté porque era joven y con ilusiones y porque conté con un grupo de gente estupenda a los que aquí debo rendir un homenaje, porque, lo que luego hicimos, en relación con nuestras posibilidades, fue enorme: Rafael Fernández, Lola Puebla, Antonio Fernández Lera, Salomón Sanz, Santiago Vallhonrat, Juan Antonio Díaz 'Chicho' y Marisa Calzada, que habían participado en *El*

2- De igual modo se fueron cubriendo las plazas de los directores del CTE, CDMD o del Museo, y bajo la misma premisa de que los directores artísticos no estuvieran subordinados a los cambios políticos, se convocaron concursos a partir de 2010 para las unidades artísticas del INAEM.

Público, y Francisco Guerrero, Belén Moreno, Chano González y Daniel Alonso, de más reciente incorporación al Centro y procedentes del "reciclaje" de los ballets. El panorama, en principio, no podía ser más desolador: sin presupuesto, sin sede y sin el personal especializado que requeriría un centro como el descrito por la Orden ministerial de creación. Y sin embargo, con este personal entregado, y con mucho esfuerzo, iniciamos lo que se suponía una nueva etapa del CDT, la de la vuelta a los orígenes, aunque eso estaba por ver.

Me veo obligada a hacer otro paréntesis: no creo que haya en el Inaem otra unidad que haya cambiado de sede tanto como el CDT. Es verdad que el Centro cumple 50 años, unos cuantos más que el Centro Dramático Nacional, pero su ubicación ha ido cambiando desde un despacho del teatro María Guerrero, al actual Ministerio de Defensa, a las calles Capitán Haya y Torregalindo, y, por fin, al Retiro, con almacenes en la calle Argumosa, insuficiente en espacio, pero adecuado en una ubicación acorde a sus cometidos, en un momento, quizás, en que esta importaba menos porque una parte muy considerable de sus fondos están digitalizados y puestos a disposición en la red. Creo que estos continuos traslados de una sede a otra dicen mucho del relativo valor, quizás por la supuesta escasa visibilidad y rentabilidad de sus "producciones", que se le ha concedido al Centro. Con frecuencia he constatado la positiva valoración que, fuera de las instancias ministeriales, se le ha concedido a esta unidad cuyas aportaciones, desde el proceso de digitalización, son utilizadas por un gran número de usuarios, incluso me atrevería a afirmar que en mayor número que los asistentes reales a los teatros institucionales. Aunque entiendo que "levantar el telón" puede ser más apreciado y gozar de mayor visibilidad, y que una amenaza de huelga de la Orquesta Nacional o de la CNTC no tiene nada que ver con el cierre temporal del Centro. Y lo digo sin sarcasmo y por propia experiencia, con conocimiento de causa.

Siempre se ha dicho, o se me dijo a mí en mi incorporación, que el CDT, a lo largo de su historia, había sido básicamente la editorial de una revista, *El Público*, y era esto, precisamente, el modelo del que debía huir. Sin embargo, a mí siempre me ha molestado esa costumbre tan extendida de que, cuando se llega a un puesto, se desecha todo lo anterior, desde el logo a los proyectos anteriores, si no se cambia también parte de la plantilla. Parece que el recién llegado necesita dejar su impronta, porque así siente que el mundo comienza con él. Pues no. Investigué lo que habían dicho y hecho quienes me habían precedido y descubrí detalles especialmente significativos en la trayectoria del CDT. Me explico. Pocos recordarán que, de 1980, data el *Boletín de Información Teatral*, cuyo número 0 apareció en marzo editado por el CNDT. En esta publicación, que alcanzó 11 números y cuya vida se extendió, de forma guadianesca, hasta noviembre de 1982, está, sin duda, junto a *Pipirijaina*, el germen de *El Público*. Es en la primera etapa de este *Boletín*, coordinado por Fermín Cabal por encargo de César Oliva, donde se pueden rastrear algunas de las ideas que, posteriormente, Moisés Pérez Coterillo desarrolló. En el Editorial del número 0, se puede leer:

> Con la primera salida de este Boletín de Información Teatral, las gentes del teatro español, profesionales y aficionados en general, disponen de un medio de comunicación interno. Es necesario articular un instrumento útil, capaz de establecer conexiones entre compañías, grupos, exhibidores, autores, entre locales, provinciales y regionales…, en suma, con todo aquel que desea estar informado de qué se hace en cada rincón de nuestra geografía hispana. El Centro Nacional de Documentación Teatral recoge, pues, tan lógica necesidad y, desde hoy, publica estas páginas con el único deseo de servir. No deseamos, en absoluto, hacer tan sólo publicidad de espectáculos o salas, pero sí informar de cuanto se hace, y no de cómo se hace, pues el Boletín se convertiría en revista de crítica, y para eso disponemos ya de las espléndidas Pipirijaina y Primer Acto. Queda, pues, claro, desde un principio, el objetivo de esta publicación meramente informativo.

En este fragmento se reflejaba el carácter básicamente informativo y de servicio público del que después haría bandera *El Público*, como no podía ser de otro modo debido a su financiación estatal. Por otra parte, la estructura de las secciones no fue más que un ensayo de lo que las publicaciones anexas a *El Público* (*Guía, Anuario Teatral, Cartelera*, etc.) irían desarrollando años después: aquí quedaron reseñadas las actividades de los grupos en cada una de las comunidades, la cartelera, las notas bibliográficas, las noticias puntuales del sector teatral, los festivales, las direcciones de las escuelas de arte dramático, premios, etc. Cuando en el número 9 (diciembre 1981) el *Boletín* cambió de formato y de nombre, para denominarse *Teatro en España*, pero, sobre todo, de contenido, en su Editorial se apuntó otra de las líneas que *El Público* atendería más adelante:

> Pretendemos en primer lugar informar y que tanto el aficionado como el profesional tengan una cumplida referencia de cuantas actividades el Estado emprende o fomenta en el campo del quehacer teatral; en este sentido se incluirán programaciones lo más detalladas que sean posible y datos de inversión y gasto cuando todos aquellos aspectos sean cuantificables. También informaremos de las actividades teatrales en cualquier punto del territorio nacional que, subvencionadas o no, tengan suficiente resonancia como para ser reflejadas aquí. Por otra parte, transcribiremos la normativa que,

> proveniente del Ministerio de Cultura, se promulgue a partir de ahora y afecte o interese al mundo del teatro.

Está claro, pues, que, cuando Moisés Pérez Coterillo se responsabiliza del encargo ministerial de crear un periódico teatral (o quizás la iniciativa partió de él para continuar con la labor que se había iniciado en el Estudio de Teatro), cuenta con la experiencia, conocimientos y contactos adquiridos en *Pipirijaina*, pero no nos cabe la menor duda de que en este *Boletín de Información Teatral*, primero, y después, en *Teatro en España*, están esbozadas algunas de las líneas que en el futuro le conducirán a *El Público*, cuya historia es inseparable de la del CDT, y no sólo porque desde él se editó entre 1983 y 1992, sino porque a su amparo, o más bien con su impulso, se produjo una serie de bases de datos, y más tarde publicaciones, que permitieron conocer el pulso de la escena en ese momento, y, ahora, contribuyen a reconstruir la historia de la misma, contar con puntos de referencia desde los que poder comparar. En resumen, los intereses del CDT se unificaron de tal forma con los de la publicación, que ésta se convirtió en el medio a través del cual el Centro alcanzó los objetivos propuestos por su director. Así, desde el editorial del número 0, se fijó la finalidad del CDT: "Un primer objetivo del Centro de Documentación consiste en la puesta en funcionamiento de una agencia de información teatral que, por medio de una red de colaboradores y del contacto directo con las compañías, pueda obtener información directa, tanto gráfica como literaria, de cuantos hechos teatrales se registren en el Estado". También desde sus inicios, *El Público* (nº1, p.2) apareció como un servicio ofertado desde la Administración a la profesión teatral:

> Debiera entenderse así este primer paso del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura; como un compromiso de respaldo, como una inversión en la que predomina su carácter de servicio público, casi institucional, sobre el de la estabilidad política, como una contribución escasamente protagonista ni interesada en la tarea de todos: la normalización de la vida teatral. […]

Por eso este periódico es escrupulosamente informativo, exento de opinión, deliberadamente abierto a todas las tendencias del plural movimiento teatral de nuestro Estado. Pretende elaborar una información cualificada, divulgadora, que anticipe los hechos teatrales y facilite la propia reflexión de las gentes de teatro sobre su trabajo. Desde este delimitado propósito El Público entiende que la reflexión, el debate, la crítica de los acontecimientos teatrales corresponde a otros medios de información, y muy particularmente a las revistas especializadas de teatro, tanto las que cubren el ámbito estatal, como las que se editan en las distintas comunidades. […] En cualquier caso, como instrumento de la política teatral, este Centro de Documentación no hace sino cumplir con el propio mandato constitucional, en lo que supone facilitar las relaciones entre las distintas culturas del Estado.

Adviértase la constante reiteración del término "información" como objetivos del CDT y de la revista, proceso que requiere de las numerosas disciplinas de documentación, y que, en el caso de la unidad que tratamos, se inició, básica, pero no exclusivamente, con materiales de los Teatros Nacionales, pero que, con la revista, se abrió al resto de sectores teatrales, circunstancia que vino acompañada de la desaparición del adjetivo "nacional" de la denominación del Centro, aunque, seguro, pesaron en esta eliminación el deseo de alejarse del anterior periodo histórico, lo que, por otra parte, fue en detrimento de la institución cuando comenzaron a proliferar los centros de documentación autonómicos. Esta medida, sin embargo, no se entiende cuando el adjetivo permaneció en el resto de unidades del INAEM: CDN, Ballet Nacional, Orquesta Nacional, etc.

Cuando en el número 93, en el Editorial, se explicaban los motivos del cierre de la revista como "manifestación de una determinada voluntad política", se justificaba la existencia de *El Público* como la imperiosa necesidad del CDT de responder a unas muy determinadas demandas: "conocer las dimensiones reales de la escena; elaborar y difundir la noticia de una actividad teatral dispersa e incomunicada a lo largo del país; dar a conocer fuera de nuestras fronteras la existencia de nuestro teatro, mientras abre sus páginas a las más diversas corrientes de la escena internacional". Es decir, *El Público* al servicio del CDT, aunque, con frecuencia, se escucharon voces que denunciaban lo contrario, a la par que se acusaba a sus gestores de parcialidad.

Pese a tanta enunciación de la información como soporte de la revista, pese a sus deseos de objetividad extrema, lo cual roza lo imposible en una publicación, no solo por el contenido, sino por su formato, grafías, diseño, fotografías, etc., fue tachado unas veces de oficialista y, desde el otro extremo, de crítico hacia las políticas del PSOE. Si a esto sumamos la crisis económica tras los fastos del 92, es fácil entender lo que pasó.

He mencionado que, con Andrés Peláez se unificaron el CDT y el Museo, y ambas unidades se dedicaron, primero, a reorganizar sus fondos y, más adelante, a continuar con la labor de documentación, lo se materializó en la edición de los dos tomos de *Teatros Nacionales*, de valor incuestionable para empezar a conocer el teatro del franquismo, de unos Cuadernos bibliográficos que pretendían dejar constancia de las publicaciones anuales sobre teatro y del Anuario Teatral 1991-1992, publicaciones que contribuyeron a difundir fondos antiguos y aportaciones recientes.

Como han evidenciado estas páginas, el CDT nunca dejó de ser un centro de documentación a pesar de que la edición

de *El Público* lo eclipsara; en ninguno de los momentos desde 1971 hasta la actualidad han dejado de recopilarse documentos de diferente tipología, reflejo del devenir teatral. En cada periodo, y con las siempre raquíticas plantillas existentes, se hizo más hincapié en la recogida de un tipo de material u otro, y se difundió de formas diversas, pero siempre se llevó a cabo una ardua labor de recopilación y catalogación.

En este sentido, con mi incorporación al CDT empezamos a recuperar y a presentar anualmente, los chivatos de Madrid y Barcelona, cuyo origen estuvo tanto en la labor del Estudio de Teatro y en *Pipirijaina*, como en el *Boletín de Información Teatral* puesto en pie por César Oliva y luego continuado por *El Público*. Así nació *Teatros de Madrid 1994-1998*, que continuaba, aunque profundizando en aspectos sobre dramaturgia, el libro escrito por Pérez Coterillo al margen del CDT, pero con los datos recopilados desde este: *Teatros De Madrid 1985-1992*. En esta labor fue fundamental el esfuerzo y conocimientos de Salomón Sanz, quien también, ante la precariedad de medios, se ocupó de la maquetación de las publicaciones que durante este periodo se editaron desde el CDT.

A lo largo de la temporada 1998/99 se actualizaron los datos, mediante el contacto directo con las compañías, de lo que, en colaboración con el resto de centros de documentación del Estado, conformaría la *Guía Teatral de las Artes Escénicas 2000*, publicación con la que no sólo se perseguía el censo de unidades de producción, espacios escénicos, escuelas, empresas subsidiarias del teatro, etc., sino que, por primera vez, se reforzaron los cauces institucionales con los centros de nuestro mismo perfil de titularidad pública autonómica y local de nuestro país. Además, por la acción cultural conjunta de varias direcciones generales del entonces Ministerio de Educación y Cultura en diversos países iberoamericanos, se produjo un fructífero intercambio informativo con centros interesados en la documentación teatral de Argentina, Chile y Perú.

Siguiendo la estela de las carteleras y anuarios que se editaron con M. Pérez Coterillo y A. Peláez, se recuperaron los *Anuarios* de 1997, 1998 y 1999, y se trabajó para llenar el vacío que había dejado esta publicación entre 1992 y 1996, si bien con una importante diferencia: si en los números anteriores aparecían fragmentos seleccionados de la prensa generada por los espectáculos, ahora, en un absoluto afán de imparcialidad y objetividad, únicamente se recogieron todos los datos que permitieran su localización, pero no se plasmó ninguna opinión. Toda esta documentación venía precedida de análisis realizados por especialistas del sector, que se buscaba representaran a las Comunidades Autónomas y a los principales sectores teatrales.

Otro pilar destacado de nuestra actividad fue la realización y posterior publicación (en papel, el soporte digital y en línea vendría años después) de las *Antologías e índices de las revistas Pipirijaina, El Público* y *Primer Acto (1987-1998)*, lo cual supuso un enorme esfuerzo de indización, que siempre acometió Lola Puebla, y de selección de aquellos artículos que reflejaran lo que había sido la esencia de las revistas, labor de la que me ocupé yo directamente.

Durante este periodo, la labor editorial continuó con publicaciones de las que se responsabilizaron otros estudiosos y que, en todo momento, contaron con el apoyo, del CDT: *Memoria de un escenario*, de Nathalie Cañizares; *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, de Mª José Ragué-Arias, y *Edgar Neville. La luz en la mirada*, de José Mª Torrijos (ed.).

Tras esta enunciación de esta decena de títulos hubo mucho trabajo, aunque pueda no parecerlo. Se había producido una redistribución del trabajo atendiendo a los diferentes cometidos: Salomón Sanz y Santiago Vallhonrat se responsabilizaron del área de estadística; del Departamento de fotografía y medios audiovisuales, tras la marcha de Chicho, se ocuparon Daniel Alonso y Ana Llorente, quienes se coordinaban con la unidad de grabación encabezada por el histórico Antonio Gallego. El grueso del trabajo recayó sobre el área de documentación dirigida con extrema profesionalidad por Lola Puebla, con quien colaboraron Rafael Fernández, Berta Muñoz, Sara Akkad, Ana Isabel Martínez y Daniel Martín. Gerardo del Barco atendió a los usuarios y la secretaría estuvo a cargo de forma temporal de Carmen Ainoza. A los que me acompañaron a lo largo de toda esta aventura, y con los que tanto aprendí, mi eterno agradecimiento, de forma especial a Lola Puebla, columna vertebral y verdadera impulsora del CDT durante una parte muy considerable de su historia. Fue un periodo de documentación e ilusión, mucha ilusión, que quizá palió la inexperiencia de algunos y el desgaste de otros.

Con el nuevo siglo y la llegada de Julio Huélamo, el CDT, pese a sus constantes problemas de falta de personal, nada diferentes, por otra parte, a los que padece todo el INAEM, se consiguió no solo la estabilidad sino también el nivel de profesionalidad que ha permitido el desarrollo de esa gran herramienta de conocimiento teatral que es el Centro. Su labor se ha visto potenciada con la creación del Centro de Documentación de Artes Escénicas y de la Música, cuya nada fácil transición y puesta en funcionamiento está llevando a cabo con mano diestra Javier De Dios, con la ayuda de equipos renovados pero siempre comprometidos. Una larga vida al Centro de, como mínimo, otros 50 años. El Teatro lo necesita.

“El Centro de Documentación Teatral: hitos de una memoria”

Julio Huélamo Kosma

En agradecimiento a Lola Puebla, auténtico corazón, corazón auténtico del CDT

Frisando el cambio de siglo, el Centro de Documentación Teatral, ya con una trayectoria de casi tres décadas desde su creación, parecía no secundar varias directrices del marco legal que había inspirado su creación, desde la entonces Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, en 1971. A las dificultades inherentes a su puesta en marcha, se unieron (así lo han atestiguado quienes guiaron su destino en aquella primera década) los magros auxilios presupuestarios y de infraestructura que ralentizaban su desarrollo. Todo ello repercutió, por ejemplo, en la ausencia de una sede y una plantilla orgánica normalizadas, o en la estrechez de las partidas con que hacer frente a los vastos cometidos que la ley atribuía a su competencia, esto es, recopilar, conservar, crear y difundir cuanta documentación e información relativa a la actividad escénica nacional pudiera ser susceptible de archivo, información, desarrollo y difusión. Sin duda una enorme tarea en cuanto a ámbitos, herramientas y objetivos que precisaba de una gran pluralidad de medios económicos, personales y técnicos que nunca resultaron pródigos.

Revisando aquellos comienzos, y en cuanto al depósito documental, al acarreo de relevantes fondos fotográficos, fonográficos e impresos procedentes del organismo autónomo "Teatros Nacionales y Festivales de España", se añadieron fondos bibliotecarios de diversa procedencia, así como una importante cantidad de libretos de obras teatrales supervisadas por la Junta de Censura de Obras Teatrales a lo largo de gran parte de las décadas de los sesenta y setenta. A lo que se sumaba la donación/adquisición, cierto que en retrocesión parcial unos años más tarde, del importante legado del dramaturgo José López Rubio, donde se integraban los importantes y cuantiosos materiales previos a la elaboración de una impublicada Enciclopedia teatral. Sin embargo, por ejemplo, contradiciendo lo que exponía la ley de creación del Centro, no se allegaron fondos ("para el mantenimiento y actualización de su material documental") ni hubo colaboración para el Centro de parte de los servicios de radiodifusión y televisión o del NO-DO, tal como mandataba el BOE. El resultado último fue que el acopio documental, limitado a unos márgenes temporales muy concretos y dentro de estos exclusivamente al ámbito público y, estatal, presentaba notables carencias, no solo por sus limitaciones de contenido sino por un insuficiente tratamiento archivístico derivado de la escasez de medios técnicos y humanos.

Quizá era, no obstante, un aceptable punto de partida para una labor que precisaba un enorme esfuerzo incremental pero al que, en principio, podía sentar bien la inercia cultural de los nuevos aires democráticos: el magma ideológicamente activo del teatro independiente y un cada vez más amplio consenso en cuanto a la obsolescencia de las fórmulas de gestión cultural y artística patrocinadas antes por un Régimen ya en precario, proyectaban la necesidad de cambios en muchas materias, por ejemplo, en la ampliación, modernización y difusión de todo el patrimonio cultural. En lo que resultó decisiva la transformación que la situación política y social del país experimentó desde los primeros años 80.

La realidad, sin embargo, más zigzagueante de lo previsible, no siguió al pie de la letra la dirección esperable: esos nuevos vientos políticos y sociales, en lo que respecta al Centro de Documentación Teatral, planteaban exigencias que en buena medida no coincidían con la naturaleza y contenido histórico primarios del archivo en trámite de formación y al mismo tiempo impulsaban la necesidad de promover y hacer visibles los cambios, también en materia de cultura escénica, del nuevo rumbo sociopolítico. Nacería así en 1983 lo que llegó a constituirse como eje de la institución en su actividad, en su modo de producción y difusión; tal fue la creación de la revista *El Público,* que, durante la incipiente transición, se convirtió en muy poco tiempo en referente indispensable de toda la actualidad escénica, artística y profesional, que, independientemente de su soporte lingüístico o nacionalidad de origen, tuviera lugar en nuestro país o en cualquier otro, especialmente en Iberoamérica. Se trataba de una revista excepcional en cuanto a la progresión de los estándares de calidad empleados: gráficos, de impresión, de hondura y variedad de los temas, en la reputación de los analistas y críticos… *El Público*, que seguía la senda de anteriores revistas teatrales españolas, llegó a convertirse en un estandarte del teatro español para profesionales, estudiosos y público especializado,

y con ello en herramienta básica para su conocimiento y difusión, también internacional. Pocas publicaciones periódicas podían disponer de una plantilla propia tan numerosa para su confección y el cumplimiento, brillante, de sus objetivos editoriales e institucionales, entre ellos la ruptura con la imagen de vulgaridad y vetustez con que muchos, atendiendo a nuevos criterios de modernidad, tildaban a una parte significativa del teatro español y su entorno. De este modo, *El público* sobre todo, pero sin olvidar también otras publicaciones relevantes del Centro en esa época (así, por ejemplo, los sucesivos *Anuarios teatrales*), acercaban la institución, desde el punto de vista funcional y organizativo, a la redacción de una revista cultural de primer orden que miraba fundamentalmente a la actualidad teatral. Lo que, sin disminuir la gran relevancia del archivo que ese modo de trabajo fue generando durante una década (así, por ejemplo, el extraordinario archivo fotográfico y las primeras grabaciones videográficas de montajes de las unidades del INAEM, creado en 1985, o la cantidad ingente de informaciones y críticas alojadas en sus páginas), sí rebajaba la consideración del Centro en su dimensión de institución dedicada al tratamiento técnico de los documentos e informaciones para su recopilación, conservación, creación y divulgación. El Centro, en efecto, en su decantación prioritaria por la actividad periodística, carecía, salvo en muy pocos casos, de personal especializado en el mundo del archivo y la documentación así como de un servicio regular de atención a usuarios que hiciera disponibles sus fondos. Carencias estas que en absoluto aminoran la importancia, tan celebrada, de este periodo que sirvió para que la institución alcanzase una proyección cultural y social de gran calado, sobre todo entre los profesionales artísticos y los gestores culturales y políticos relacionados con la escena. Fue durante muchos años la mejor tarjeta de presentación para la institución.

Tal situación se prolongó hasta la en cierto modo agitada desaparición de la revista en 1992. Un cambio que, junto al cambio de rectores políticos y los subsiguientes relevos en la dirección del Centro, supusieron un cambio trascendente: suprimir su esencial actividad "periodística" dejó al Centro de algún modo huérfano de su inmediato pasado y sin un proyecto claro y unos medios definidos y suficientes para afrontar su futuro.

Desde entonces, y durante aproximadamente el siguiente decenio, jalonado por sucesivos cambios en la dirección, el Centro buscó, y en alguna medida consiguió con indudable esfuerzo, replantearse las bases de un proyecto institucional más normalizado en relación con los objetivos propios de un centro documental especializado que no solo había de recopilar los documentos y la información, sino gestionarlos y difundirlos. Todo ello, y de ahí la dificultad, en medio de una crónica debilidad estructural que afectaba a los presupuestos, a los recursos humanos y técnicos o a la falta de una sede y unos espacios adecuados.

Pese a lo cual, las aportaciones de los sucesivos directores, junto con el quehacer ilusionado de unos trabajadores que, en términos mayoritarios, sobreponían a su indefinida precariedad laboral el bagaje de su juventud, su cualificación y su entrega, empezaron a apuntar algunas bases sobre las que se intentó vertebrar el futuro del Centro. Así, por ejemplo, se retomaron y se crearon líneas editoriales aunadas por el carácter investigador y divulgador del acervo escénico, algunas apegadas a las raíces institucionales (monografías como *Historia de los Teatros Nacionales, Memoria de un escenario: el Teatro María Guerrero*) y otras más ajustadas a series documentales y de investigación pensadas para los estudiosos y los profesionales; tal, la continuación seriada de los *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas* o de los nuevos *Anuarios Teatrales,* o la *Guía de las Artes Escénicas,* el directorio informativo de carácter estatal sobre todas las áreas y agentes de la actividad escénica. A lo que se sumaba la sucesión de publicaciones centradas en la recuperación, primero crítica y después textual y en forma electrónica, de las más importantes revistas teatrales que habían surgido en el país desde la segunda mitad del siglo (*El teatro, Primer acto, Yorick, Pipirijaina* y también *El público*). A ello se unieron otras líneas que intentaban centrarse en el conocimiento de la recepción del teatro, por ejemplo, en *Los teatros de Madrid 1994-1998* o los balances de las temporadas teatrales que el Centro, mediante un pequeño departamento de estadística, y siempre a partir de los datos suministrados por las organizaciones de gestión colectiva, divulgaba anualmente, y con repercusión mediática, a los medios de comunicación.

En medio de todo lo cual, el Centro, más allá de esa concreta actividad editorial, mostraba signos de afianzamiento: así se constataba en el atisbo de un organigrama que buscaba bosquejar la planificación del trabajo y los objetivos para acometer la consolidación institucional del Centro: la administración interna, la gestión diversificada de la documentación y de la información, el tratamiento técnico profesionalizado de los archivos y de la biblioteca, la ampliación de fondos, mediante adquisiciones y donaciones, el fortalecimiento del Departamento de grabaciones audiovisuales y fotografía, y el servicio regularizado de atención a usuarios remotos y en sede.

Simultáneamente, con el incipiente e imparable crecimiento de las nuevas tecnologías (sobre todo en la informatización y otros avances tecnológicos de orden digital), se empezaban a vislumbrar tanto las nuevas exigencias que los trabajadores del Centro deberían afrontar en su formación continua como las enormes posibilidades que se abrían al crecimiento interior y la proyección exterior de la institución.

Es el momento, a caballo entre ambos siglos, en que la adquisición de nuevos equipamientos informáticos y audiovi-

suales daría lugar a un nuevo tiempo que afectaría a toda la actividad del Centro bajo las claves de conservar, organizar y también divulgar con criterios técnicos la actualidad de nuestro teatro, pero también su memoria.

Surgía así, por ejemplo, un fuerte impulso para la ampliación de los canales mediante los que se allegaba al Centro la documentación y la información. Tal ocurrió con una de las fuentes documentales pronto privilegiadas, la prensa escrita: por un lado, se resolvió la contratación de agencias de prensa que suministraban, fotocopiados, resúmenes diarios, tomados de decenas de cabeceras periodísticas españolas, de noticias actualizadas sobre la realidad diaria del teatro en nuestro país. Lo que suponía engrosar sistemáticamente el caudal del archivo así como renovar y actualizar el contenido de las bases de datos documentales relativas tanto a los estrenos y los profesionales de nuestra escena como a las que registraban las entidades y agentes de la actividad escénica: compañías, espacios, escuelas, premios, festivales… Todo ello, además, conformado al hilo de renovación de los nuevos medios tecnológicos que progresivamente facilitaban la ejecución de las tareas y los resultados: así ocurrió pasando de las fotocopias a la descarga, cada vez más automatizada y cuantiosa, de los archivos de imágenes digitalizadas suministradas por las agencias, que más adelante alcanzarían difusión más amplia,por ejemplo, en internet.

Con semejante empeño de mejora y de incremento de volumen, se consideró de igual importancia acometer un proyecto retrospectivo de adquisición y digitalización de prensa antigua que, tomando como base las principales cabeceras de periódicos españoles, arrancaba desde 1939 y se proponía enlazar con los fondos nuevos. Para lo cual, no solo se llevó a cabo la digitalización del fondo propio de prensa antigua (formado entre otros por algunos miles de recortes de Teatros Nacionales en los años 40 y 50, junto al fondo García Zamorano, un conjunto de cuarenta volúmenes de recortes de prensa fechados entre 1880 y 1950), sino que, durante dos años, documentalistas del Centro llevaron a cabo en la sección de publicaciones periódicas de la Biblioteca Nacional, una revisión y captación muy minuciosa de las diferentes secciones teatrales (carteleras, críticas, informaciones, fotografías y caricaturas) de la prensa nacional desde 1946 a los años sesenta en imágenes microfilmadas que más tarde fueron digitalizadas. Todo ello con el apoyo técnico y bajo las orientaciones de la Comisión Ministerial de Digitalización que había empezado a funcionar en 2002. El resultado de este Plan quinquenal de digitalización hemerográfica fue que hacia 2006 el archivo digitalizado de prensa del Centro de Documentación Teatral contaba con más de 600.000 imágenes que se incrementaban con otras 25.000 cada año. Con ellas, andando el tiempo, se comenzaría a elaborar una publicación de gran calado para la recuperación de la memoria de nuestra escena: *Documentos para la Historia del teatro español,* que pretendía dar a conocer, desde el final de la Guerra Civil, la evolución histórica del teatro en España tomando como base, en cada anualidad sucesiva, la presentación y estudio de las principales carteleras de nuestro país (principalmente, Madrid y Barcelona) junto a una antología, distribuida en secciones temáticas, de la prensa teatral y otros materiales gráficos del año correspondiente, y un análisis profundo realizado por un especialista. Esta convergencia entre la constitución de este archivo de prensa y la actividad editorial del Centro, se repitió, por ejemplo, en la publicación *Retratos en blanco y negro,* que, ofrecía el análisis de un enorme caudal de caricaturas y caricaturistas de la prensa española en el ámbito teatral (Fresno, Cronos, del Arco), accesibles para el usuario mediante un eficaz motor de búsqueda. Lo que ponía de manifiesto una vez más, la importancia de ensamblar la documentación y la investigación.

Simultáneamente, la labor de ampliación y digitalización de fondos se extendió también al ámbito audiovisual: el Centro por primera vez disponía entre sus propios recursos, de un mínimo equipamiento técnico y humano en esta parcela (camascopios de grabación y estaciones de edición junto a cámaras de fotos digitales y, aunque con presencia irregular, operadores de cámara y fotógrafo, este sí estable) con el que se comenzaron a realizar reportajes fotográficos y grabaciones videográficas en donde tenían cabida tanto la fijación de espectáculos de pequeño formato en escenarios limitados, como entrevistas o actos públicos; a lo que pronto se unirían imprescindibles trabajos de edición, primero para las publicaciones electrónicas, y para el portal web, después. En parecida línea, se empezó a digitalizar el Fondo antiguo de Audio (procedente de las grabaciones de obras teatrales, entrevistas, conferencias…, en cinta abierta, realizadas, desde comienzos de los sesenta y durante casi veinticinco años, por los Servicios Técnicos del Ministerio de Información y Turismo/Cultura) y de Fotografía, que contaba con copias procedentes de los archivos de grandes fotógrafos, la mayoría vinculados profesionalmente a los antiguos Teatros Nacionales (Gyenes, Muller, Suárez…); a todo ello se sumaba el acervo fotográfico del archivo de *El Público,* compuesto por miles de fotografías pertenecientes a las décadas 80 y 90. El conjunto, en efecto, fue así digitalizado paulatinamente de modo que, también hacia 2006, el archivo audiovisual del CDT, que arrancaba tras acabar la Guerra Civil, contaba con 13.000 reportajes fotográficos, 4.000 videograbaciones, y 1.600 archivos de audio: eran cifras que completaban así, dentro del ámbito de la escena, uno de los archivos audiovisuales más extensos de España desde el final de la Guerra 1940. Sobre todo después de que el archivo fuera recibiendo a lo largo del tiempo nuevas aportaciones, por donación o adquisición. Como también se incrementó grandemente con los trabajos de digitalización del

archivo propio (así, la *Colección de Recortes de Prensa Teatral Madrileña* de la primera mitad del siglo XX, que incluía centenares de antiguas fotografías) y de publicaciones históricas, algunas anteriores a la Guerra Civil (las revistas *Teatro,El teatro* o *Comedias y comediantes,* por ejemplo) y otras posteriores (*Teatro (1952-1957*)), *Primer acto* o *Yorick,* pero también la *Guía del ocio* y *El espectador y la crítica*) que subsidiariamente sirvieron para obtener aportes gráficos singulares y muy dispersos en relación con multitud de estrenos, espacios o profesionales, prácticamente sepultados en el olvido.

Pero de modo similar, aunque mirando a la actualidad, simultáneamente a la recepción de las imágenes de prensa escrita, se recibían periódicamente, procedentes de las empresas de seguimiento de medios, centenares de noticias y programas en formato audiovisual originados en cadenas nacionales de radio y televisión. Además, de manera simultánea, la elaboración de reportajes o el empleo de materiales audiovisuales destinados a diversas publicaciones o tareas documentales impulsadas por el Centro con muy diverso objetivo (presentaciones, homenajes, entrevistas…) acreció grandemente el volumen de materiales audiovisuales: basta para cerciorarse con repasar el gran caudal de trabajos que, con esta orientación, se incluían en la publicación, primero electrónica y después en línea, *Revista Digital de la escena,* enseña editorial de la institución durante una década, y que, al hilo de su confección anual, permitía comprimir en imagen y sonido lo más destacado del año teatral por medio de numerosas secciones de impronta periodística y/o documental que atendía a la cartelera, a los profesionales, a todo tipo de eventos, proyectos y efemérides; lo que servía tanto para establecer numerosos vínculos con las diversas áreas y profesionales escénicos, como recopilar por su mediación materiales originales y exclusivos (generalmente, grabaciones o fotografías) que si, en su recepción, se adscribían a una actualidad en apariencia evanescente, con el paso del tiempo adquirían naturaleza propia del documento con valor histórico que era necesario preservar.

Todo este trabajo editorial y de acopio expansivo vinculado a materiales audiovisuales y procesos de digitalización nunca hizo olvidar, sin embargo, las publicaciones tradicionales en papel que acogieron tanto monografías de tipo conmemorativo y de homenaje (Rafael Alberti, López Rubio, Miguel Mihura, Antonio Ayora), como otras de carácter investigador (*Teatro de Títeres en Hispanoamérica*, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, El debate sobre el teatro nacional en España, Teatro para una guerra, Colección de Teatro Escélicer, Fuentes y recursos para el estudio del teatro español*) e incluso de creación (así la colección de todos los textos galardonados desde 2000 con el Premio "Calderón de la Barca"). Publicaciones todas ellas cuya versión digitalizada fue alojada más tarde en la web institucional junto a otras, como ya se ha avanzado, de carácter electrónico que supusieronla recuperación de algunas de las principales revistas teatrales del siglo XX en España (*Primer Acto, Yorick, Pipirijaina, El teatro*) así como otros materiales de interés histórico al hilo de otras publicaciones (caricaturas teatrales, documentación gráfica sobre el teatro durante la Guerra Civil).

Todo este esfuerzo de fortalecimiento interno de los depósitos y la actividad del Centro condujo a establecer relaciones con numerosas instituciones de modo cada vez más amplio con el objetivo de impulsar los procesos descritos mediante crecientes sinergias a nivel estatal e internacional. De forma encadenada, por ejemplo, se organizó el "Encuentro de instituciones públicas de documentación, archivo y museos" de nuestro país que tenía por objeto poner las bases de una Red Nacional de Centros de Documentación e Información de Artes Escénicas, proyecto al que en uno u otro momento y con diverso grado de entusiasmo se acogieron casi una docena de instituciones localizadas en otras tantas autonomías (Cataluña, Andalucía, Galicia, Navarra, Valencia, Aragón…). Proyecto también que se planteaba con objetivos muy ambiciosos (por ejemplo, un Portal de Artes Escénicas compartido, la elaboración de bases de datos relacionadas y un tesauro común, la recopilación conjunta de prensa y carteleras en todo el estado, y numerosas publicaciones de origen colaborativo…). Desgraciadamente el proyecto, por muchos motivos, apenas produjo ecos concretos (una excepción tardía fue la elaboración de un Portal temático del Teatro Independiente), salvo las ayudas mutuas y colaboraciones auxiliares para la realización de trabajos concretos de cada institución.

Con parecidas intenciones, se realizaron esfuerzos para dotar al centro de vínculos con instituciones homólogas de ámbito extranjero, sobre todo iberoamericano: a las relaciones esporádicas con SIBMAS o ENICPA, se sumaron de modo más sólido relaciones con instituciones, sobre todo públicas, con las que el Centro compartía inquietudes parejas: el Centro de Documentación y Archivo Teatral de la Escuela de Teatro de la UC de Chile, el Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" de Méjico, Departamento de Teatro de la Casa de las Américas de la Habana, el Complejo Teatral de Bueno Aires, el CIDDAE del Teatro Solís de Montevideo, el Centro de Documentación de Teatro y Danza de Argentina, y muchos otros. Así cuajó, por ejemplo, el Primer Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas (Montevideo, 2008), que, con la participación del CDT, dio lugar al proyecto para la creación de una Red Iberoamericana de Centros de documentación de Arte Escénicas, incluida dentro del Programa IBERESCENA en el que también se incluían ayudas, en forma de becas para cursos y estancias, para la formación de profesionales iberoamericanos del mundo de la documentación escénica. A

este mismo propósito expansivo, se debieron acuerdos, convenios y participación en eventos concretos con instituciones públicas españolas y con proyección exterior: así, por ejemplo, los convenios con la AECID y el Instituto Cervantes, por los que el Centro dotó a las bibliotecas de ambas instituciones de material videográfico con destacadas grabaciones teatrales destinadas a la docencia del español y su cultura en el extranjero ("*Videoteca Básica del teatro español*"); o la participación del Centro en encuentros internacionales, que tenían como objetivo el estudio y la difusión del teatro español tales como el Simposio sobre el teatro español de los siglos XIX y XX, celebrado en la Universidad de Dartmouth en EEUU (2003), en la Feria del Libro de Bucarest (2004) o en el Festival Internacional de Teatro de Nápoles (2008).

Claro está que en todo caso siempre resultaron de mayor trascendencia y frecuencia las relaciones con otras instituciones culturales españolas, fueran o no de ámbito escénico y más allá del contexto puramente archivístico o documental: así, la relación con sociedades de gestión como SGAE, AISGE, EGEDA, o asociaciones profesionales (AAT, o ADE, Unión de Actores y Actrices), fundaciones y bibliotecas y archivos (Fundación March, Fundación García Lorca, Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Archivo Municipal de Madrid, archivo de RTVE.es, Filmoteca Nacional), editoriales y librerías (*La Avispa, Primer Acto, Yorick, Editorial Caos…*), instituciones dedicadas a la docencia profesional en artes escénicas (RESAD, Institut del Teatre, Escuelas de Arte Dramático de Murcia, Valladolid…)) u otras ocupadas en la enseñanza del teatro en cualquier nivel educativo: desde las enseñanzas básicas y medias (INTEF, CNIIE por ejemplo), a aquellas otras de ámbito universitario (casi siempre en colaboraciones concretas –Instituto del Teatro de Madrid, de la UCM, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Universidad Carlos III de Madrid, Universidad de Zaragoza, de Valladolid, de Valencia, de Salamanca, de Cádiz-, o bien en acuerdos periódicos como el que dio lugar a la colaboración durante varios años en el Seminario Internacional de SELITEN@T organizado por la UNED). Sin duda todo ello más tarde facilitaría la presencia numerosos profesores y destacados investigadores de las artes escénicas de toda España, también del extranjero, en publicaciones destinadas a los estudios académicos de rango universitario (así, la revista audiovisual de investigación teatral *Don Galán,* fundada en 2011 y vigente hasta la actualidad, creada como vínculo fructífero entre las comunidades universitaria y científica tanto en el ámbito de la dramaturgia como en el de la documentación escénica).

En parecida línea, pero dentro del entorno profesional de las artes escénicas, el Centro estableció con diversos fines y para distintas circunstancias relaciones de colaboración con múltiples compañías (*Els Joglars, La Cazuela, La Cuadra de Sevilla, Goliardos, Animalario, la Zaranda, Tranvía Teatro…*), espacios escénicos (Teatro de la Abadía, Teatro Español, Teatro María Guerrero…), festivales (Almagro, Mérida, Cádiz, Tárrega…), museos y centros expositivos (TOPIC, Museo del Traje, Centro de Arte Reina Sofía, Museo del Teatro de Almagro, Conde-Duque de Madrid…). Y, en lógica derivación, las subsiguientes relaciones con los profesionales de la escena en todas sus vertientes (productores, actores, directores, iluminadores, escenógrafos, diseñadores…).Todo ello suponía un caudal de relaciones de gran importancia para conectar el Centro al mundo profesional, lo que permitía proyectar el Centro hacia un abanico de actividades muy amplio (sin duda, ya se apuntó, uno de los más importantes resultó la publicación de la *Revista digital de la Escena*, brillante resumen audiovisual de la anualidad escénica en España, más tarde transformada, variando su formato e intención, en la Revista *Figuras,* convertida poco a poco en un espléndido muestrario de los profesionales de la escena en España).

Esta sostenida labor de fortalecimiento y ampliación, tanto con carácter interno como mirando al exterior, posibilitó perfilar objetivos muy definidos (por ejemplo, el "Plan Integral de Digitalización Documental" que afectaba al conjunto de fondos del Centro en toda su tipología), así como buscar otros nuevos y más ambiciosos vinculados, sobre todo, a la **incorporación de las nuevas tecnologías aplicadas a la documentación escénica**, lo que abrió la puerta a numerosos proyectos para el incremento de los fondos documentales, tanto en el orden de la permanente actualidad (el crecimiento de clips de prensa digitalizada alcanzó pronto los 20.000 anuales y las grabaciones videográficas de producción propia rozaban los dos centenares) como en la recuperación de la memoria del teatro español por medio del rescate y digitalización, sobre todo de material hemerográfico y fotográfico, que seguían a su previa adquisición o donación (así, ocurrió, por ejemplo, en los ejemplos del fotógrafo Manuel Martínez, de la actriz Eugenia Zuffoli, o de la familia de Lauro Olmo, de Modesto Higueras, de Ricardo Aranda, de Xavier Rojas…). Se llegaba de este modo a que el archivo del Centro alcanzase en los primeros años de la segunda década del siglo, el millón de documentos.

Se trataba de un caudal documental que, a corto plazo, requería ya para su óptima difusión la **creación de una plataforma multimedia** que permitiese la integración tanto de las bases documentales como de los objetos digitalizados, independientemente de su soporte original. En paralelo, ello precisaba la **creación de un gestor documental específico** que permitiese la organización y la información de los contenidos y las relaciones entre las bases de datos documentales, todo ello para su posterior difusión *on line*; por último, era esencial organizar y ampliar herramientas que permitiesen **normalizar el servicio de atención a usuarios**, también en línea. A lo

que se unía la necesidad de encontrar **un nuevo espacio, una nueva sede,** que permitiese favorecer la accesibilidad de usuarios y visitantes así como ampliar la capacidad de los depósitos en que custodiar adecuadamente los fondos documentales de acuerdo con su tipología. Y, por último, pero en absoluto en último lugar, resultaba ineludible la constitución de una **plantilla de trabajadores más amplia y ajustada a perfiles técnic**os bien definidos.

Nacía todo ello como una respuesta natural y también como una necesidad imperiosa para que el Centro intentase resolver gran parte de los problemas y los déficits que, a pesar de su crecimiento operativo, venía arrastrando: la inadecuación del espacio de su sede en razón de su limitación y su escasa accesibilidad, a lo que se sumaba la deficitaria proyección institucional del Centro, la limitación de su imagen corporativa, y la escasa publicitación de la marca. Lo que, visto desde fuera, conformaba la imagen del Centro como una institución minoritaria y de exigua, aunque creciente, relevancia en el entorno cultural a nivel estatal. Además, a ello se unía la obsolescencia de su página web y de las herramientas empleadas en la gestión de las bases de datos e imágenes digitalizadas de los documentos, especialmente los audiovisuales. Y, de modo muy importante, la insuficiencia del desarrollo orgánico de una plantilla con algunas carencias estructurales básicas.

Se forjaron así sucesivos hitos que intentaron modelar una nueva imagen y un nuevo modo de hacer del Centro: en primer lugar, mediante la **creación de un nuevo portal web,** teatro.es*,* que, a finales de 2013, se formuló como una herramienta abierta para todos aquellos que trabajaban en relación con el teatro español; era un Portal en el que, así se deseaba, investigadores y enseñantes, desde su casa, desde el aula, desde su lugar de trabajo, pudieran encontrar materiales preciosos para sus tareas de investigación y su práctica docente; pero también donde un intérprete, un director, o una agente vinculado a cualquier actividad escénica (compañías, festivales, productores…) encontraran recursos con que ayudarse en su desempeño profesional, accediendo a aquel montaje que ya apenas se recuerda o al dato preciso sobre esa compañía con que se necesita entrar en contacto con urgencia; se trataba de un Portal en suma que, haciendo de la información y de la imagen sus señas de identidad, gestionando contenidos informatizados y digitales de todo orden -decenas de recursos, centenares de miles de registros de imagen y documentos audiovisuales, y millones de datos, muchos de ellos hasta entonces ilocalizables- quería al mismo tiempo recoger el pulso del teatro español en su inmediatez y conservar su memoria; una herramienta que simultáneamente actuase como guardián, notario e impulsor de esa realidad tan fugaz que es la representación y cuanto la rodea; es decir, el espectáculo y su mundo.

Se trataba de un paso hacia adelante, y decisivo, por cuanto suponía ajustar las tareas, y por tanto, el Centro a un nuevo modelo de gestión de los contenidos, que buscaba convertirlo en una **factoría de la información y la documentación**, que ofrecía contenidos a medida de las demandas reales del mayor número posible de usuarios específicos. Se trataba, y también ello suponía un cambio básico en su consideración, de integrar un **servicio público que regularizaba la atención a usuarios normalizada a través de una previa reglamentación**; el cambio sustantivo consistía en ofrecer a los usuarios la posibilidad de realizar no solo búsquedas y solicitudes personalizadas (fueran consultas o peticiones de préstamo) por medio del uso de las bases de datos y de un gestor bibliotecario de trabajosa implantación, sino tambiéna través de una suerte de hallazgos tutelados, una información modulada, "paquetizada",que exigía una gestión de los contenidos y de su difusión mucho más elaborada y reflexiva: la información sistematizada y especializada, destinada a un usuario específico , encontraba así complemento en la información elaborada y de carácter divulgativo, destinada a colectivos o determinados sectores de potenciales usuarios (así, por ejemplo,el "Club del profesional", los recursos educativos ofrecidos en todos sus niveles, las colecciones digitales, noticias de teatro, efemérides, "el foco", portales sectoriales de ámbito investigador como "Teatro independiente"…). Y ello, es necesario insistir, pensando tanto en los investigadores y estudiosos, como en los docentes, los profesionales de la escena, los profesionales de la comunicación o los aficionados, lo que suponía abrir el Centro a la sociedad, a toda la sociedad.

Como ejemplo de uso aplicado, *teatro.es*, por ejemplo, permitiría a un investigador del teatro lopesco encontrar, en la base *Estrenos,* referencias, secuenciadas cronológicamente, a los más de trescientos montajes de obras de Lope representadas en nuestro país en los últimos ochenta años; y de todos ellos podrá hallar no solo la ficha artística del espectáculo, sino, en la mayoría de los casos, documentos de muy diferente tipología vinculados a ese propio espectáculo (prensa, sobre todo críticas, artículos de revista, fotografías y vídeo o audio de la representación; programas mano, carteles, caricaturas…). Y algo similar podría decirse de un profesor universitario o de secundaria, o de artes escénicas… O de un profesional de la comunicación que precisase al elaborar una noticia el dato de localización de una concreta compañía, o del director de algún festival de teatro, O de un simple aficionado que podría revivir la carga emocional que supone pasearse por ese auténtico álbum de recuerdos que componen, es solo, un ejemplo, los cientos de caricaturas y fotografías, e incluso la voz, de su actor "fetiche".

Naturalmente, el enorme puzzle de datos e información que conformaban este amplísimo catálogo de fondos requería para su tratamiento un **sistema integrado de gestión docu-**

mental elaborado a medida de las necesidades específicas del Centro y que, en su desarrollo, hubo de enfrentar con gran celo multitud de áreas de trabajo (almacenamiento, recuperación, clasificación, custodia, autenticación…) para proporcionar soluciones ágiles tanto en el flujo de trabajo como en la distribución de la información. Todo ello en un esfuerzo admirable y de larga duración que sin duda, a pesar de su enorme complejidad y dinamismo, fue fundamentando a lo largo del tiempo el núcleo quizá poco visible, pero sí esencial y constitutivo, de *teatro.es.* Es lo que permitió por vez primera que cualquier usuario, interno o remoto, accediese, mediante los campos compartidos propios del modelo relacional (varios a varios), a un determinado registro: ello permitía completar búsquedas de enorme complejidad: así, por ejemplo, la búsqueda de un estreno de un periodo concreto en cuyo elenco figurase un determinado actor, pero no otro. O la historia completa de los montajes de cierta compañía en una ciudad. O los registros de prensa, fotográficos o de vídeo que acompañan a unadeterminada puesta en escena, o al título de un texto dramático concreto. Y así en un abanico que se despliega casi a voluntad del usuario, y cuya eficiencia y agilidad dependen de la actualización constante que persigue el trabajo de los documentalistas e informáticos.

Todo ello supuso una mejora indudable por cuanto los servicios ofrecidos a los usuarios, (particulares, entes o asociaciones) iban resultando cada vez más demandados y valorados (así lo revelaban las encuestas de calidad anuales) e incluso la presencia institucional del Centro alcanzaba mayor reconocimiento (así en algunos premios -ADE, CETA, Festival de Almagro o en colaboraciones con instituciones reputadas del mundo cultural como el Instituto Cervantes, Residencia de Estudiantes, Museo, Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Juan Marcho las principales unidades artísticas del propio INAEM),

En modo alguno, sin embargo, estos alentadores resultados rebajaron el estímulo de nuevos objetivos, cierto que con distintos resultados en su culminación: así, no resultó posible desarrollar un ambicioso programa de refundación general del Centro que, bajo el nombre de FIDARTE, proponía no solo actualizar y reorientar sus bases orgánicas y funcionales hacia la modernidad, sino, tomando como modelo otras instituciones internacionales ya consolidadas de ámbito documental, escénico y museístico, convertirlo en un referente social con una nueva imagen que permitiese conectar el mundo de las artes escénicas con el mundo de la cultura, la educación y los medios de comunicación.

Llegó así a proyectarse, por ejemplo, como primer paso, la creación de la "Casa del Teatro", un espacio temático concebido para el encuentro cotidiano y el ocio compartido entre la gente de la escena y que propiciara estrechar los vínculos entre cuantos vivían o se relacionaban de algún modo con la vida de los escenarios. Un espacio nuevo con muchas dependencias (salas de reunión y de exposición, puntos de lectura y visionado, puntos de información y actualidad, tienda, ambigú…) que, reforzando sus pilares básicos en cuanto a medios técnicos y humanos, ofreciese nueva una imagen pública orientada hacia la promoción, la divulgación y la socialización del teatro.

Afortunadamente, lo que no pudo hacerse realidad como espacio físico y proyecto global alcanzó desarrollo parcial en el espacio virtual de internet: la creación de la plataforma web (*teatro.es)* antes mencionada en cuyos catálogos tenían cabida no solo los registros incluidos en las bases de datos, sino muchos pequeños archivos digitales de naturaleza audiovisual (sobre todo el abundante material fotográfico, pero no solo), hacía ver la necesidad de ofrecer una plataforma web específica para servir a los usuarios lo que se venía demostrando como el objeto documental privilegiado, en cuanto a volumen de demanda, por los usuarios: se trataba del creciente número de grabaciones videográficas de espectáculos teatrales realizadas en el marco del INAEM que superaba ya la cifra de varios millares.

El desarrollo de este objetivo tropezó con múltiples inconvenientes, algunos de orden técnico: gran parte del archivo procedía de grabaciones analógicas en cintas (U-MATIC, VHS, BETA) y en ocasiones en un estado deficiente precisado de restauración, lo que obligó a diseñar un plan de conversión a un formato digital adecuado que garantizase su preservación, su conservación y, con el tiempo, su difusión en *streaming.* Asimismo hubieron de buscarse herramientas que permitieran la gestión y la conservación de tales archivos digitales de imagen para lo que se requirió un profundo análisis documental y de los metadatos que permitiesen su gestión, así como la adquisición de un potente servidor robótico que posibilitase el almacenamiento y gestión en red de los archivos para su posterior distribución por medio de una plataforma de vídeo en streaming.

El segundo orden de dificultades se refería a múltiples factores relacionados con los derechos de propiedad y que, con respecto al contenido de las grabaciones de espectáculos, afectaba tanto a los agentes de producción como a los autores, directores, intérpretes… Ello exigió desde la organización de encuentros multisectoriales con las asociaciones y sindicatos profesionales concernidos a repetidas consultas a gabinetes jurídicos, públicos y privados,así como a órganos administrativos especializados en propiedad intelectual. Finalmente, los esfuerzos cuajaron en un informe técnico solvente que, considerando todas las cautelas técnicas y de contenido aportadas por el Centro para la difusión de los archivos en forma de préstamo especializado, gratuito y limitado en el número de copias disponibles, daba vía libre al proyecto.

Nacía así la Teatroteca, un servicio de préstamo en línea, sin coste alguno, que paulatinamente fue dando cabida a cientos de grabaciones de espectáculos teatrales que, a través de un sencillo registro de identidad, podían ser disfrutados en *streaming* desde sus dispositivos móviles por profesionales, docentes, estudiosos, alumnos o aficionados. Se trataba sin duda, atenidos a su gratuidad y universalidad, de un proyectopionero y único en Europa que desde entonces ha ido afianzándose y popularizándose, llegando incluso a facilitar su uso por mediode su propia app así como de la actualización constante de sus contenidos.

Quizá sea este un buen ejemplo para ilustrar el trabajo, ejemplar, de tantos que han ido formando parte de esta aventura a veces grata, a veces acechada por la decepción, pero siempre apasionante, que ha sido el día a día del Centro de Documentación Teatral. Cierto que quizá debatiéndose demasiadas veces entre lo efímero y lo precario. Pero como lo es el propio arte teatral.



CDT 50

Del CDT al CDAEM: hacia el futuro, desde la memoria.

Javier de Dios López

Podría parecer una paradoja celebrar el cincuentenario de una institución que formalmente ya no existe, el Centro de Documentación Teatral (CDT), desde la perspectiva y el impulso de otra, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), que en términos temporales -y más en los que suele medirse la vida de las instituciones- acaba de comenzar su andadura. Frente a los cincuenta años del CDT, el CDAEM se crea en 2019 mediante la Orden CUD 428/2019 de 14 de abril, a partir de la integración de los anteriores CDT y Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD), y con los fines específicos de *recoger, sistematizar, conservar, difundir y poner a disposición de investigadores, profesionales de los sectores artísticos, educadores y ciudadanos en general, los materiales artísticos, gráficos, documentales y audiovisuales que recopile sobre las actividades de artes escénicas y musicales en España, así como elaborar estudios estadísticos o de cualquier otro tipo que sirvan para su conservación, puesta en valor y estudio*. Dicho de otro modo: el CDAEM nace para continuar la labor del CDT (y del CDMyD) consistente en mantener la memoria de nuestra escena y preservar y poner en valor el legado patrimonial que esta supone. Paradoja eliminada.

No podría ser de otro modo: ¿cómo no apostar esencialmente por la continuidad en una institución dedicada a la memoria? No obstante, dicha continuidad no ha significado, en ningún caso, renunciar a nuevos proyectos ni a afrontar los retos técnicos y conceptuales que plantea la existencia de un centro de documentación en el siglo XXI, asegurando siempre la pervivencia del objetivo que marcó la creación del CDT: la salvaguarda del patrimonio documental generado por nuestra escena. Si el CDAEM ha podido tomar el testigo del CDT desde un punto de partida que lo impulse hacia el futuro es por el trabajo realizado por los anteriores directores y directora del CDT, de modo que antes de continuar vaya todo mi reconocimiento -y agradecimiento- a la labor de Vicente Amadeo, César Oliva, Moisés Pérez Coterillo, Andrés Peláez, Cristina Santolaria y Julio Huélamo.

El proyecto de creación y desarrollo del CDAEM no se detuvo con la integración de los dos centros anteriormente existente. En enero de 2020 pasa a formar parte del Centro la Unidad Técnica de Audiovisuales que, tradicionalmente adscrita al Centro de Tecnología del Espectáculo, viene registrando las funciones que han ido formando el valiosísimo archivo audiovisual del Centro nada menos que desde 1979.

Para terminar de dibujar el mapa del CDAEM hay que añadir que el Centro cuenta con dos sedes físicas: la que ya ocupaban antes de 2019 el CDT y el CDMyD, en el enclave de la Colina de las Ciencias, junto al parque de El Retiro, donde se ubican la dirección, las áreas de documentación, biblioteca, usuarios, la agencia del ISMN y parte de la Unidad Técnica de Audiovisuales; y la sede de Argumosa 41, donde se han trasladado ya aproximadamente el 90% de los fondos documentales y trabaja el equipo de archiveros y la mayor parte de los integrantes de la Unidad Técnica de Audiovisuales.

Cuento todo esto para argumentar que, desde una perspectiva interna, los inicios del CDAEM han venido marcados por la integración de objetivos, de equipos y también de recursos, espacios y métodos de trabajo entre las tres unidades anteriormente independientes que ahora lo componen. Esta integración ha influido, lógicamente, tanto en la decisión de continuidad que antes comentaba, referida a trabajos estructurales y proyectos orientados a mantener la memoria escénica, como en el establecimiento de nuevos retos e ideas que han nacido ya con la vocación de ser compartidos por todas las áreas y disciplinas de las que se ocupa el Centro: teatro, circo, música y danza.

No voy a extenderme en explicaciones técnicas acerca de la necesaria unificación de catálogos, herramientas documentales, procedimientos de trabajo y servicios a los usuarios que, como resultado de la integración, han venido a sumarse al trabajo continuado de recopilación, al tratamiento de la documentación y a la atención directa a nuestros usuarios, base de la labor diaria del equipo de documentalistas, archiveros y técnicos. Se entenderá que dicha unificación, aún en proceso, es un proyecto arduo: habrá de continuar en los próximos años y se concreta, en definitiva, en adaptar el CDAEM a las posibilidades y exigencias de un mundo en el que la digitalización marca el procesamiento, el intercambio y la puesta a

disposición de la información ante los usuarios y, en definitiva, la sociedad, depositaria última del valiosísimo patrimonio que atesora el Centro.

Cuando llegué al CDT, ni este ni el CDMYD partían de cero en lo que respecta al mundo digital, pero el vertiginoso avance técnico al respecto y la integración de los centros anteriores y de la Unidad de Audiovisuales han añadido sus propios objetivos y necesidades al proceso de transformación digital. Un proceso acelerado por otra variable: de los tres años de vida del CDAEM en el momento de escribir estas líneas, dos se han desarrollado durante la crisis sanitaria provocada por el covid-19. Y no lo digo como justificación de nada, antes al contrario: la pandemia, y con ella el incremento general de la producción y demanda de contenidos digitales, unida a la oportunidad que representa el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, han impulsado aún más si cabe la apuesta por digitalización en el CDAEM, y no solo en lo que respecta a la preservación de los fondos documentales, sino también a procedimientos de trabajo, publicaciones y servicios a los usuarios.

Se entenderá entonces que, aunque la esencia permanezca ligada al CDT –también al CDMYD-, el CDAEM posea rasgos cualitativos y cuantitativos propios que no son la mera suma de sus los rasgos de sus antecesores. Obviamente, sin la entrega del equipo -algunos de cuyos integrantes llevan décadas trabajando en los centros de documentación del INAEM y son parte de la historia del CDT- y sin su labor cotidiana de registro, catalogación y divulgación no estaríamos hablando de cincuenta años de documentación teatral preservada para todos nosotros en un archivo patrimonial verdaderamente único. A ellos es justo reconocerles un mérito esencial e insustituible en el hecho de que hoy, por ejemplo, podamos consultar una carta manuscrita de Margarita Xirgu, un programa de mano de los años treinta del siglo XX, contemplar la escarapela que lucían los integrantes de La Barraca, leer las críticas teatrales y ver las fotos del estreno de *Historia de una escalera* o tener ante nuestros ojos y oír la voz, de nuevo, de grandes intérpretes cuyo trabajo se ha salvado del olvido gracias a los tesoros audiovisuales que conforman el archivo de grabaciones del Centro.

Hablando de grabaciones, hoy se da una circunstancia que, a mi juicio, marca una diferencia importante respecto al pasado: el documento audiovisual se ha convertido en el más solicitado por los usuarios del CDAEM. Sin perjuicio de los riquísimos archivos fotográficos, de prensa, programas de mano, carteles o fondo bibliográfico, la grabación de espectáculos concentra hoy la mayor demanda. Posiblemente porque, aunque la grabación nunca pueda sustituir la experiencia de la representación, nos permite conocer de forma integral el espectáculo, es decir, cómo se conjugan en él todos y cada uno de los elementos y lenguajes que lo conforman. De ahí que la grabación sea un documento muy valioso para estudiosos, profesionales, docentes y estudiantes que, obviamente, puede completarse con lo que sobre el espectáculo aporten el resto de tipologías documentales. De esas tipologías va a encontrar el lector una buena y seleccionada muestra en este libro conmemorativo, por cierto.

La mejor muestra de esta prevalencia de la grabación audiovisual es la Teatroteca, la plataforma de préstamo en *streaming* que, no solo como repositorio histórico, sino también a efectos de popularidad y visibilidad, se ha convertido en el recurso más consultado del CDAEM. Ideada con certera visión de futuro por Julio Huélamo en 2016, la Teatroteca ofrece un catálogo en constante ampliación de grabaciones de teatro, danza, teatro lírico y circo. El crecimiento exponencial de la Teatroteca se ha producido desde 2020, en concreto desde el confinamiento producido por la pandemia de covid-19 que llevó al cierre temporal de los teatros. Con el aumento de la demanda de contenidos culturales en *streaming*, la Teatroteca multiplicó por trece sus usuarios, tanto en España como en otros países, con Estados Unidos e Iberoamérica a la cabeza. Hoy podemos hablar de una consolidación de la Teatroteca cuantificable en torno al triple de usuarios y préstamos respecto a las cifras prepandemia. En cuanto a esto y para ofrecer datos sobre el impacto que tuvo la pandemia en los servicios digitales del Centro, diremos que el número de usuarios con que cuenta el CDAEM se ha multiplicado por seis respecto a la cifra anterior al confinamiento. En el momento de redactar este texto, el CDAEM cuenta con 74.000 usuarios registrados.

Por otra parte, el CDAEM ha mantenido el compromiso ya adquirido por el CDT, con la accesibilidad de contenidos de la Teatroteca: el subtitulado, la audiodescripción y la traducción a lengua de signos española se aplican a una selección de grabaciones para que puedan ser disfrutadas por personas con capacidades diferentes. El Consejo de Cooperación Bibliotecaria valoró en 2020, entre otros aspectos, el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030 a los que contribuye la Teatroteca con sus objetivos, metodología y concepto, su carácter pedagógico y divulgativo, gratuito, integrador, atento a la diversidad y transfronterizo, y en consecuencia con dicha valoración le otorgó el Sello a la Mejor Biblioteca Especializada. Y en el ranking del Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea publicado en 2022, la Teatroteca aparece en el décimo puesto de lo mejor de la cultura digital durante el año anterior. Estos reconocimientos y, por supuesto la aceptación de los usuarios y la versatilidad de la Teatroteca como recurso -que le permite ser la base para otras actividades como *Disfruta del teatro en línea*, en colaboración con el Instituto Cervantes- marcan, sin duda, una línea a seguir en el futuro respecto al servicio de préstamo de grabaciones audiovisuales y a la repercusión que

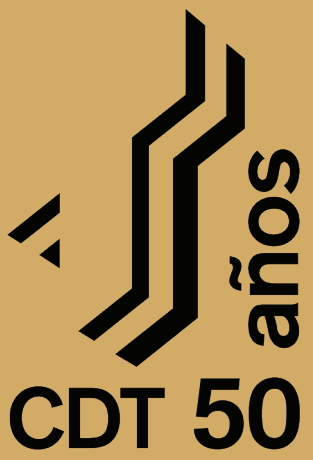
dicho préstamo puede aportar a la visibilidad y conocimiento del Centro de Documentación. Piénsese, en cualquier caso, que la Teatroteca no podría mantener el catálogo que ofrece sin el archivo audiovisual generado en el CDT desde 1979 hasta hoy y, por supuesto, sin la profesionalidad y la sensibilidad para registrar los espectáculos de la Unidad Técnica de Audiovisuales.

Está claro que en la actualidad los servicios y la información que proporciona el CDAEM a sus usuarios pasan por su página web. Aunque se mantenga la atención presencial especializada a quien lo solicite, el portal web es la ventana desde la que consultar bases de datos, fondos de archivo y catálogo de biblioteca; desde donde acceder a publicaciones e información de actualidad, conocer la información relevante sobre el Centro y ponerse en contacto con el equipo. Como ocurre con otros aspectos que hemos ido comentando, el portal web también se halla en plena transformación para convertirse en una web única para todas las áreas de conocimiento y actividad escénica de las que se ocupa el CDAEM.

Aunque es algo que se ha venido atendiendo desde hace años, como comentaba más arriba, entre los proyectos actuales del Centro cobra especial relevancia la digitalización de documentación histórica y de fondos de archivo. Y digo que cobra relevancia porque gracias al Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia (PRTR), *Next Generation*-EU, es decir, gracias a los fondos europeos implicados, entre otros objetivos, en la transformación digital de la cultura, el CDAEM está abordando tanto un plan para mejorar las herramientas digitales de trabajo como un proyecto para avanzar en la digitalización y preservación digital de fondos documentales con el impulso que le permite esta iniciativa. Entre los muchos tesoros documentales que custodia el Centro, los recursos del PRTR están permitiendo abordar la digitalización de importantes legados, muchos depositados hace años en el CDT, otros llegados al CDAEM en los últimos años, como son el fondo Antonio Gades, el fondo Lluís Pasqual o el legado de Vicente Escudero.

No quisiera finalizar estas notas sobre el CDAEM sin referirme a sus publicaciones. Algunas, continúan merecidamente líneas iniciadas por Julio Huélamo (la revista de entrevistas audiovisuales *Figuras*, la de investigación *Don Galán*); otras han concluido una primera fase también iniciada en la etapa anterior (es el caso de *Documentos para la Historia del Teatro Español 1939-1949)*. No pocas son nuevas propuestas: a algunas les deseo continuidad (*¡Arriba el telón!*, publicación divulgativa sobre el proceso de creación de espectáculos de diferentes formatos), también a otras cuyo concepto responde necesariamente a la naturaleza integradora de las artes escénicas en el CDAEM, al tiempo que ponen en valor sus riquísimos fondos en teatro, circo, música y danza. Es este un camino abierto hacia el futuro editorial del Centro, como lo muestran proyectos del tipo de la publicación *El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas*.

En definitiva, desde aquel despacho que constituyó el germen del Centro de Documentación Teatral hace cincuenta años se ha recorrido un largo camino que está lejos de concluir y que continuará preservando para todos la memoria de nuestra escena, para aficionados, profesionales, investigadores, estudiantes, docentes y todo aquel que valore nuestra impresionante historia teatral. A nadie se nos escapa que solo mediante el conocimiento, el estudio y la puesta en valor del pasado podemos calibrar no ya solo el alcance de nuestro presente, sino lo que queremos ofrecer y legar al futuro. Por esto mismo, le deseo una larga vida al CDAEM.


años
CDT 50

PUBLICACIONES DEL CDT

Introducción

"Poner en condiciones de estudio e investigación todas aquellas aportaciones que han enriquecido nuestro acervo teatral" decía el texto del Boletín Oficial del Estado con el que se fundaba el CDT. A lo largo de los últimos cuarenta años, las personas que han asumido la dirección del Centro han puesto todo su empeño en esta condición: todo lo guardado solo tiene sentido si se puede mostrar, si se puede compartir. Además, como indica César Oliva en su artículo, se hacía evidente la necesidad de un espacio de encuentro que pudiera dar a conocer lo que se hacía en todos los rincones de nuestro país. Ese empeño de difusión encontró un momento especialmente importante con las publicaciones generadas alrededor de El Público y es hoy una de las señas de identidad del Centro gracias a nuestro portal web y a la Teatroteca.


Teatral
Nº 7-8 Mayo 1981
Boletin de Información Teatral
Nº 1
PLUTO
O DE LA RIQUEZA
ARISTOFANES
EL GALPON
Muestra de Te
Latino
Boletin de Información Teatral
Nº 0
cdaem
Don Galán
REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL
Galán
ERO 11
Presentación
cdaem
FIGURAS. ENTREVISTAS DE LA ESCENA
01_
02_
03_
04_
05_
06_
07_
08_
Figuras

Boletín

En marzo de 1980 se publica el número 0 del Boletín de Información Teatral. Se presentaba esta publicación como "un medio de comunicación interno" para "las gentes del teatro español", tanto profesionales como aficionados. La intención del director del CDT, César Oliva, no era otra que ofrecer una herramienta a la profesión, algo tan sencillo como "informar de cuanto se hace". Así, se daba cuenta de las actividades de compañías profesionales y no profesionales, - con sus responsables, direcciones y teléfonos -, que incluía territorios como el teatro infantil o los títeres. Se informaba sobre las salas de toda España y los espectáculos que programaban y también sobre cursos, conferencias, premios, libros y revistas. Como se puede comprobar, fue el precedente de la Guía Teatral que se publicó entre 1985 y 2000 y, en consecuencia, de la actual Guía de las Artes Escénicas GUIARTE.



Boletín de Información Teatral

Revista El Público

En julio de 1983 aparecía el número 0 de la revista El Público, que se convertiría en la imagen del Centro no solo durante los años en que se publicó – esta publicación contó 93 números hasta su desaparición en diciembre de 1992-, sino a lo largo de las décadas siguientes, dada su calidad, su amplia difusión y las publicaciones complementarias que generó esta revista. La publicación, en un modesto blanco y negro en sus primeros 75 números y en un espectacular color a partir del 76, es una herramienta imprescindible para conocer el teatro de aquella década.



Revista El Público

Cuadernos de El Público

En enero de 1985, la revista El Público se entregaba por primera vez acompañada por un cuaderno de 74 páginas que abordaba un monográfico con gran amplitud y hondura. Con aquel primer estudio sobre el público, presentado por Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro, se abrió una colección de monográficos que es hoy un tesoro para coleccionistas. La realidad del momento – el paso por España de Kantor, de Bergman, de Ennosuké, de Bob Wilson, de Peter Brook; los diez años del Teatre Lliure, los veinticinco de Joglars o las cuatro décadas del Piccolo de Milán; o los estrenos de obras como *Calderón* de Pasolini, *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, *El concierto de San Ovidio* de Buero Vallejo… - era la "percha" para algunos de esos cuadernos. En otros, se abordaba el estado de la cuestión en los más diversos aspectos: el teatro en las autonomías, la escritura teatral, la escenografía… Fueron 42 cuadernos los que se publicaron hasta diciembre de 1989; como la revista a la que acompañaban, nos ofrecen un panorama completo y lleno de matices sobre el teatro de esa época, que ya es nuestro acervo, nuestra Historia.



Cuadernos de El Público

Colección de obras teatrales de El Público

José Sanchis Sinisterra, Andrés Ruiz, Bernard- Marie Koltés, Edward Bond, Alfonso Sastre, Lars Noren, Eduardo Arroyo, Jerónimo López Mozo, David Mamet, Botho Strauss, Josep Maria Benet i Jornet, DarioFo, Agustín Gómez Arcos, Marco Antonio de la Parra, Sergi Belbel, José María Rodríguez Méndez, Vicente Leñero, Rodolfo Santana, Carlos José Reyes, Sergio Arrau, Michel Azama. La mera mención de los autores publicados significa la importancia de una colección que descubrió al público español algunos de los más importantes nombres de la dramaturgia contemporánea, además de poner en valor textos de autores españoles vivos que en algunos casos han quedado entre los grandes hitos de nuestra Literatura dramática. La sola mención de *Ay, Carmela*, el volumen que abría la colección, da una idea de la calidad del proyecto. Fueron 24 libros publicados entre enero de 1989 y diciembre de 1992.



Colección de obras teatrales de El Público

Antología del teatro hispanoamericano contemporáneo

Alentado por la celebración del quinto centenario del encuentro con América, en colaboración con la editorial Fondo de Cultura Económica y la Sociedad Estatal Quinto Centenario, el CDT afrontó en 1992 una antología de la Literatura dramática contemporánea en España, Argentina, Uruguay, Chile, México, Cuba, Colombia y Venezuela. Cada volumen ofrecía obras de unos quince autores vivos del país en cuestión. Esta reunión de más de 120 obras contemporáneas no tiene parangón en el mundo editorial y fue un modo de aportar un hecho constatable en el debate de final de los años ochenta acerca de la supuesta escasez o inexistencia de autores dramáticos en la escena de aquellos años. Esta antología sigue siendo un referente para hablar de Literatura dramática contemporánea.

Esa mirada al mundo iberoamericano había tenido un precedente de enorme interés: con el formato de los *Anuarios* y un criterio de contenido que conjugaba la forma de estos y de los *Cuadernos de El Público*, en 1988 se publicaron los cuatro volúmenes de ***Escenarios de dos mundos***. En estos libros se abordaba la Historia y la actualidad del teatro en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos de América, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.



Antología del teatro hispanoamericano contemporáneo.

Anuarios

Registrar el presente para cuando sea Historia. Con ese criterio comenzaron a publicarse en 1985 los Anuarios, primero llamados Anuarios de El Público, pero que trascendieron el cierre de esta publicación y siguieron apareciendo hasta 2001.

"La aparición del ANUARIO – se afirmaba en su primera entrega – completa el ciclo de publicaciones periódicas del Centro de Documentación y, en consecuencia, cierra el seguimiento del curso de nuestro teatro a lo largo de un año. Encontrará el lector en el Anuario un último resumen que pretende ser la memoria de cuanto ha sucedido en nuestros escenarios y cuya noticia comenzó a difundirse a través de las páginas mensuales de EL Público…"

En total, el CDT llegó a publicar 13 anuarios: una etapa de 1986 a 1992 – la última de estas entregas observaba los años 1991 y 1992 – y otra etapa de 1997 a 2001, más una entrega retrospectiva que abarcaba de 1992 a 1994.

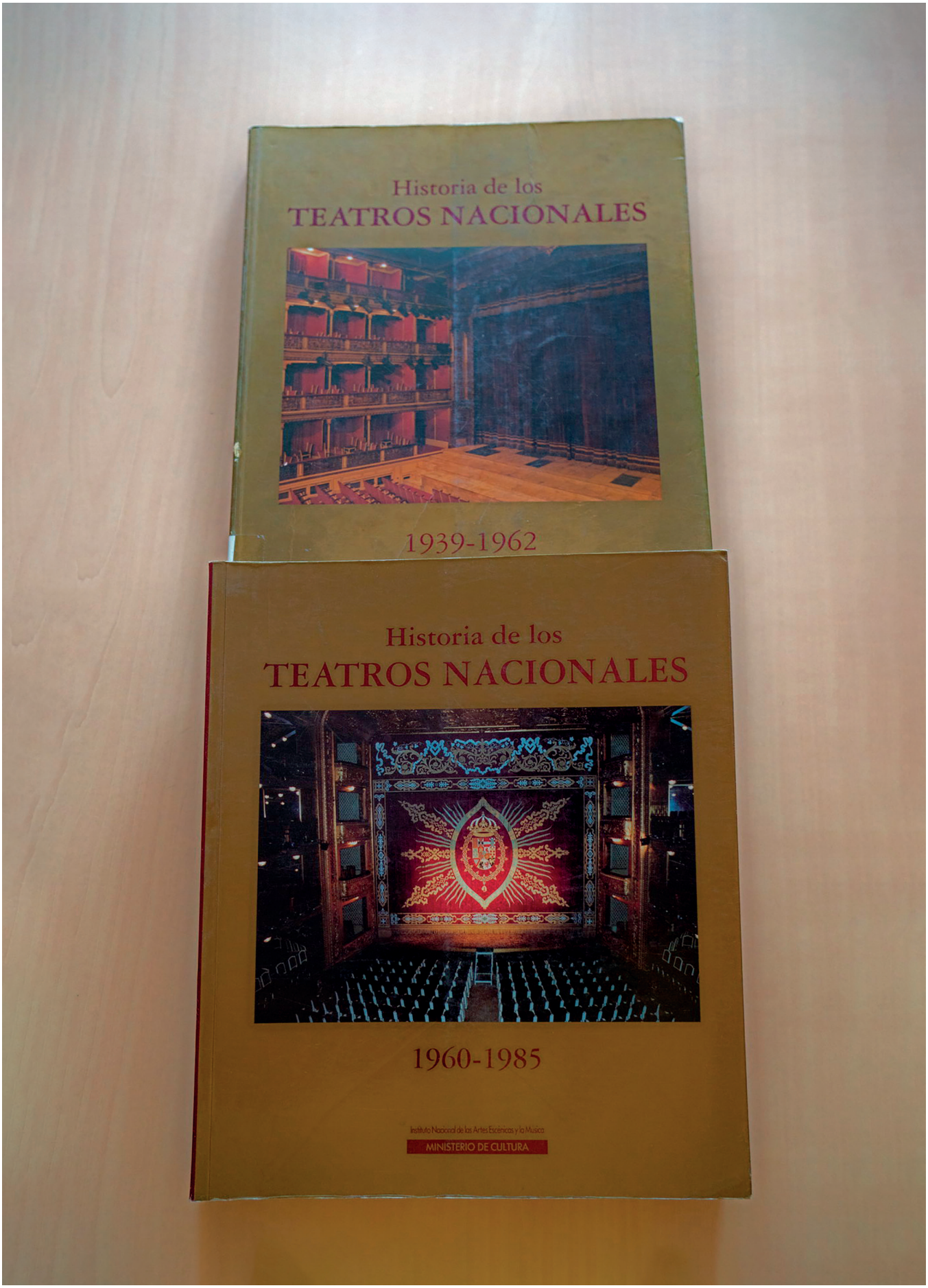
Una clasificación por compañías, que permitía ofrecer una breve historia de cada una, conducía a la ficha de cada obra estrenada del año más unos fragmentos de lo aparecido en la prensa escrita acerca de cada espectáculo; todo ello precedido por una serie de artículos que analizaban lo más destacado del año. Lo que hoy ofrece nuestro complejo gestor relacional era en 1986 una publicación en papel realizada a base de fichas escritas en cartulinas. Vale la pena recordarlo para imaginar el esfuerzo que supuso aquella publicación.


anuario teatral 2001
anuario teatral 1987
anuario teatral 1986
anuario teatral 1985
EL PÚBLICO
anuario teatral 1999
anuario teatral 1998
anuario teatral 1991-1992
anuario teatral 1997
anuario teatral 1990
anuario teatral 1989
EL PÚBLICO
anuario teatral 1994
anuario teatral 1992-1994
anuario teatral 1988
EL PÚBLICO

Anuarios

Historia de los Teatros Nacionales

Entre 1993 y 1995, el CDT afrontó la publicación de los dos volúmenes de *Historia de los Teatros Nacionales*, una serie de estudios firmados por especialistas y una minuciosa enumeración de los estrenos celebrados en el Teatro María Guerrero y el Teatro Español, las dos sedes de los Teatros Nacionales, desde su constitución en 1939 hasta 1985, año en el que se crea el INAEM. Cada uno de esos estrenos informaba de la ficha artística y las principales notas publicadas en la prensa. Así, estos dos libros constituyen un precedente en una época en que no se disponía de ordenadores de lo que hoy son las bases de datos disponibles en la web del CDAEM, que informan sobre 354.000 estrenos.



Historia de los Teatros Nacionales

Estudios

A lo largo de las últimas cuatro décadas, el Centro ha editado también una notable cantidad de títulos que han quedado fuera de sus publicaciones seriadas. Estudios que se han considerado de especial interés y que complementaban o ampliaban investigaciones apuntadas en algunas de nuestras colecciones. Desde la trayectoria de dramaturgos como Alberti, López Rubio, Neville o Mihura, compilaciones de información sobre el mundo del títere, las fuentes de información para investigadores, Los proyectos de creación de un Teatro Nacional o el mundo de la caricatura en la prensa que se ocupa de las artes escénicas… Este afán de no perder de vista aspectos que pudieran ser útiles para conocer la realidad de nuestro teatro ha continuado con publicaciones digitales como *Teatro Independiente en España (1962-1980)* y, ya como CDAEM, con *Arriba el telón, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas,* o los *Índices de la revista Las puertas del Drama*.


Fuentes y recursos para el estudio del teatro español
II
Guía de obras de referencia y consulta
Berta Muñoz Cáliz
primer acto
Historia, antología e índices 1987-1998
TEATRO PARA UNA GUERRA
[1936-1939]
Textos y documentos
Luis Miguel Gómez Díaz
Juan Aguilera Sastre
ANTONIO AYORA
Y EL
AULA DE TEATRO
DEL INSTITUTO SAN ISIDRO
EL PÚBLICO
Historia, antología e índices
JOSÉ LÓPEZ RUBIO
LA OTRA GENERACIÓN DEL 27
Discurso y cartas
Edición, introducción y notas
José Mª Torrijos
Fuentes y recursos para el estudio del teatro español
I
Mapa de la documentación teatral en España
Berta Muñoz Cáliz
RAFAEL ALBERTI,
UN POETA EN ESCENA
ESTUDIOS Y CRONOLOGÍA TEATRAL
Eladio Mateos Miera
Miguel García-Posada
Gregorio Torres Nebrera
Ricard Salvat
PIRIJAINA
Historia, antología e índices
MIGUEL MIHURA
(1905-2005)
...sino todo lo contrario
Edición:
Emilio de Miguel Martínez
teatro de títeres en hispanoamérica
Juan Aguilera Sastre
EL DEBATE SOBRE
EL TEATRO NACIONAL EN ESPAÑA
(1900-1939)
IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA
YORICK
revista de teatro
ABECEDARIO DEL TEATRO
RAFAEL PORTILLO Y JESÚS CASADO
Ilustraciones:
GONZALO RECACHA
MINISTERIO DE CULTURA
I INVENTARIO
MUSEO NACIONAL DEL TEATRO
Jesús Rubio Jiménez
Retratos en blanco y negro
La caricatura de teatro en la prensa
(1939-1965)

Estudios

El eco de las voces

Un caso aparte entre las publicaciones digitales lo constituye *El eco de las voces*. Se trata de una publicación editada en 2010 que pretendía dar a conocer uno de los fondos más peculiares del Centro: sus 1.400 grabaciones de audio, conservadas en cintas de bobina, realizadas por el equipo técnico que fue el precedente de la Unidad de Audiovisuales que viene grabando en video obras de teatro desde 1978. Este grupo de técnicos grabó entre los años 60 y 80 del siglo pasado discursos, entrevistas, conciertos, óperas y cuatrocientas obras de teatro completas.

Para poner en valor y dar a conocer ese fondo, el CDT realizó una selección de 120 fragmentos de audio correspondientes a las voces de actores y actrices de renombre en la escena de esas tres décadas, que se presentaban con una breve biografía de cada artista y una selección de fotografías.

Este fondo de cuatrocientas obras teatrales en audio se está incorporando hoy día a nuestra Teatroteca, para que pueda ser estudiado y disfrutado en cualquier parte del mundo.



El eco de las voces

Guía Teatral

Después de una primera prueba, la Guía Teatral de España que se distribuyó como suplemento especial de verano con el número de julio-agosto de la revista El Público – que contenía una guía de festivales, un directorio de teatros y un amplio listado de compañías con información de las obras que tenían en cartel -, se vio la necesidad de ofrecer una información periódica sobre Festivales, Instituciones, oficios conexos, cartelera – es decir, de nuevo el contacto de las compañías y las obras que tenían en cartel - y Teatros. La publicación Guía Teatral, coordinada siempre por Lola Puebla, se publicó con ese formato y contenidos entre 1985 y 1992; tras esa etapa, la Guía se convierte en una publicación coordinada por el CDT en la que colaboran centros de documentación de diferentes instituciones autonómicas, provinciales y municipales. Con ese formato se publicará una Guía en 1995 y otra más en 2000. La labor de compilación de todos esos datos continuó y hoy se ofrece en la web del CDAEM: **GUIARTE** es un directorio especializado en teatro y circo. Un instrumento de gran utilidad para los profesionales y gestores de las artes escénicas que cuenta con más de 8.500 registros en su base de datos. Incluye compañías, teatros, festivales, escuelas y demás entidades, de carácter profesional y aficionado, pertenecientes al sector público o privado, que generan la actividad escénica en España. https://www.teatro.es/guiarte



Guía Teatral

Colección Premio Calderón De La Barca

El Premio Calderón de la Barca para obras de autores noveles se creó en 1950 y en su primera etapa se otorgó hasta 1964. En su segunda etapa, desde 1984, la cláusula que estipulaba la publicación de la obra premiada se cumplió a través de diferentes vías: en libros de diferentes colecciones y, entre 1993 y 1999, en la revista Primer Acto. A partir de 2000, el Centro de Documentación Teatral se ocupó de su publicación, labor que ha continuado el CDAEM, llegando ya a 21 números de esta colección.



Colección Premio Calderón De La Barca

Publicaciones en formatos digitales

Con el inicio del nuevo siglo, el CDT afrontó el reto de llevar a formato digital publicaciones en papel que formaban parte de la Historia del Teatro en España, desde las revistas de principios del siglo XX *El Teatro* y *El arte del Teatro*, a la emblemática publicación del CDT *El Público*, pasando por revistas fundamentales en la Historia de nuestro teatro de la segunda mitad del siglo XX como *Pipirijaina*, *Yorick*, *Teatro* o *Primer Acto*, algunas de las cuales ya habían sido objeto de antologías publicadas por el CDT en formato de libro.

Además, el formato digital – DVDRom – fue el soporte de la ***Revista Digital de la Escena***, que recuperaba la ambición informativa de los *Boletines* de los primeros años ochenta y de *El Público*, aprovechando que el nuevo soporte permitía incluir entrevistas, reportajes y fragmentos de obras en vídeo.

El mundo cambia tan de prisa que muchas de nuestras publicaciones en formato digital ofrecidas en los inicios del siglo XXI no son legibles veinte años después. De este modo, tanto aquellos dvdrom de las revistas de teatro digitalizadas como las ediciones de 2006 a 2009 de la *Revista Digital de la Escena* se pueden consultar o solicitar en préstamo. Los contenidos de estas publicaciones, al estar digitalizados, se pueden encontrar en el catálogo de nuestra web, así como las ediciones más recientes de la RDE, de 2010 a 2015: https://www.teatro.es/es/publicaciones/rde



Formatos digitales

Revista Figuras

En 2016 se encontró una plataforma idónea para ofrecer una serie de entrevistas que diesen cuenta de la realidad de las artes escénicas en España a través de sus protagonistas. El CDT venía realizando entrevistas en vídeo desde que pudo contar con este soporte y atesoraba algunos valiosísimos documentos merced a distintas donaciones.

La entrevista, como presentación de una personalidad de nuestras artes escénicas y su mirada sobre la realidad de la profesión, constituye un documento de gran valor. El CDT valoró el hecho de que generar ese documento era la mejor manera de hacerlo posible ya que, a menudo, las entrevistas se ven inscritas en una realidad concreta: un estreno, una gira…

Así, se abordó la posibilidad de ofrecer una revista digital cuyo contenido exclusivo serían entrevistas a grandes figuras de nuestra escena; primero con profesionales vinculados al teatro y el circo y más tarde, al integrarse en el CDAEM, añadiendo a profesionales de la música y la danza, dando cabida no solo a los artistas que salen al escenario sino también a los directores, dramaturgos, escenógrafos, figurinistas, iluminadores, o a oficios técnicos como regiduría e incluso a productores, programadores o gestores culturales. A estas entrevistas se añadía en cada número una de las que formaban parte de los fondos del CDT: Aurora Redondo, Nati Mistral, Irene Gutiérrez Caba, Bódalo, Narros, Luis Escobar…

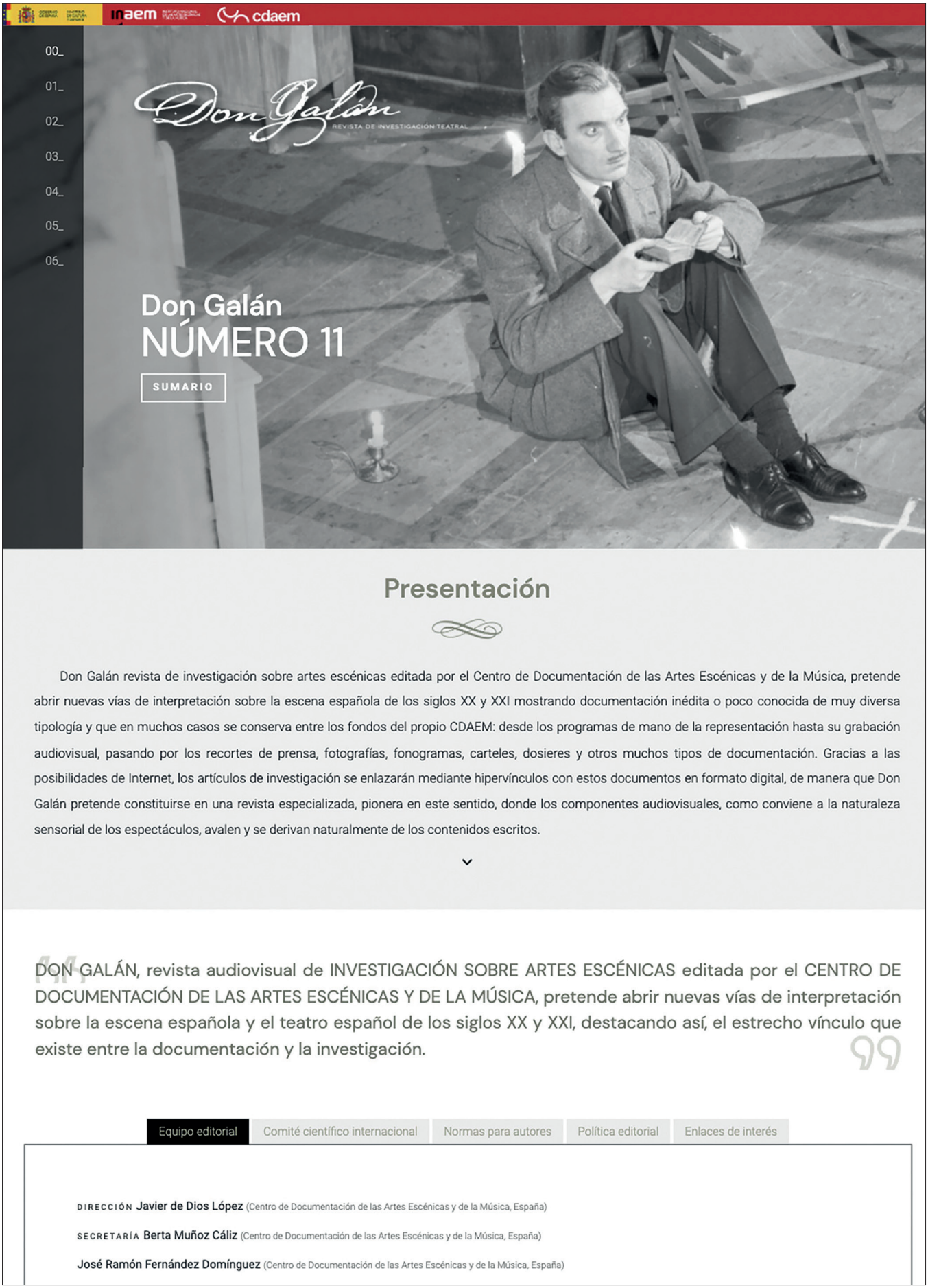
Seis ediciones de Figuras han dado lugar a casi medio centenar de entrevistas publicadas, siempre con la coordinación de Sara Akkad, la realización de Ana Lillo y la colaboración de periodistas especializados con una muy amplia experiencia: Rosa Alvares, Miguel Ayanz, Antonio Castro, Sandra Cendal, Natalia Erice, Rosana López, Esther Montero y Rosana Torres. Esta publicación se puede consultar en: https://www.teatro.es/contenidos/figuras/index.html



Revista Figuras

Revista Don Galán

Al igual que en el caso de los "Documentos", la aparición de **teatro.es** en noviembre de 2011 supone la posibilidad de publicar en línea una revista de investigación sobre artes escénicas que pueda complementar los artículos de investigación de nivel universitario con una gran cantidad de fotografías, grabaciones audiovisuales y enlaces a otras publicaciones en línea. Así, con el formato de las revistas de investigación universitaria al uso, se daba un salto de calidad en cuanto a la posibilidad de consulta de materiales, gracias a los fondos audiovisuales del CDT. De hecho, no solo los artículos de investigación se benefician de esa posibilidad, sino que, desde su primer número, la revista ha venido ofreciendo una grabación completa de una obra objeto de análisis crítico y una entrevista en vídeo a una personalidad de la escena española actual. Dirigida por Julio Huélamo y Javier de Dios en sus correspondientes etapas como directores del Centro, y siempre con la labor de secretaría de redacción de Berta Muñoz, la revista ha contado con un prestigioso consejo de redacción, que además de los anteriores directores del centro, Oliva, Peláez y Santolaria, han integrado los profesores Anxo Abuín (Univ. de Santiago de Compostela), Julio E. Checa (Univ. Carlos III), Óscar Cornago Bernal (CSIC), Fernando Doménech (RESAD), Mª Ángeles Grande Rosales (Univ. de Granada), Javier Huerta Calvo (Univ. Complutense), Carmen Márquez Montes (Univ. de Las Palmas), Mariano de Paco (Univ. de Murcia), Eduardo Pérez Rasilla (Univ. Carlos III), Juan Antonio Ríos Carratalá (Univ. de Alicante), José Romera Castillo (UNED), Jesús Rubio Jiménez (Univ. de Zaragoza), Mercè Saumell (Institut del Teatre de Barcelona) y Gregorio Torres Nebrera, (Univ. de Extremadura) La revista Don Galán se puede consultar en: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum11/



Revista Don Galán

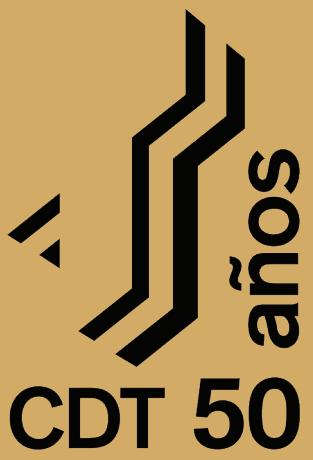
Documentos para la Historia del teatro español

A partir de la creación del portal web **teatro.es**, el Centro de Documentación Teatral prepara muchas de sus publicaciones para que sean ofrecidas en línea.

En 2012 afronta un proyecto ambicioso: Una Historia del Teatro en España año a año, que sea dirigida en cada entrega por un estudioso especialista en ese período y que se nutra de los abundantes fondos documentales del Centro y los ponga a disposición de todos los usuarios de la web. A los minuciosos análisis de los especialistas se añade una gran cantidad de recortes de prensa, fotos, caricaturas… más un exhaustivo repaso a la cartelera, coordinado siempre por Lola Puebla, y la correspondiente información bibliográfica realizada por Berta Muñoz. La primera entrega corresponde al año 1939 y se ocupo de ella el propio director del Centro, Julio Huélamo. En los años siguientes, esta tarea quedó en manos de los profesores Óscar Barrero, Julio Checa, Manuel Pérez Jiménez, Julio Vélez, Juan Aguilera Sastre, Blanca Baltés, Diego Santos y Cristina Santolaria. Se ha cubierto completa la década de los cuarenta del pasado siglo, cerrando una etapa significativa. Toda esta gran cantidad de estudios y material de documentación es accesible en: https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1939/index.html



Documentos para la Historia del teatro español.


años
CDT 50

COLECCIÓN DE FOTOS

Imágenes para soñar

Ya hemos mencionado que el Centro atesora 400.000 fotografías de teatro y que hemos pensado que sería un buen modo de dar muchos años de vida a este libro la inclusión de una buena colección de fotografías. Hemos escogido a cuatro fotógrafos vinculados especialmente al Centro que pueden, además, ser unos buenos acompañantes para un viaje por ochenta años de escenarios en España.

Juan Gyenes es uno de los más importantes fotógrafos en nuestro desde su llegada a España en 1940 hasta su fallecimiento en 1995. En su artículo para este libro, César Oliva recuerda cómo compró el fondo de fotografías de teatro por un millón de pesetas. Tal vez haya sido la mejor inversión que ha hecho este centro en su medio siglo de historia. Las maravillosas fotografías de Gyenes, guardadas en unos preciosos álbumes y hoy digitalizadas y a disposición de los usuarios, nos ofrecen una mirada nítida sobre el teatro durante varias décadas del pasado siglo y son un material imprescindible para su estudio.

La aparición de la revista El Público supuso la necesidad de contar con fotógrafos de plantilla, cuyo trabajo fue siempre mucho más allá de la pura información gráfica. Hemos rescatado fotografías que nos muestran la labor de **Fernando Suárez**, **Chicho** y **Pilar Cembrero**.

Por último, **Daniel Alonso**, que ha pertenecido a la plantilla del Centro desde 1995 y que ha aportado a sus fondos unas 115.000 fotografías, nos ofrece desde su objetivo un panorama muy completo del teatro en España en estas primeras décadas del siglo XXI.

Gyenes



01. José María Rodero y Adolfo Marsillach en *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo (1949)





02. José Tamayo, José Luis Alonso y Alberto González Vergel

03. Mari Carmen Díaz de Mendoza y Rafael Alonso en *Alta fidelidad*, de Edgar Neville (1957)



04. María Dolores Pradera e Irene López Heredia en *Anastasia*, de Marcelle Maurete (1957)







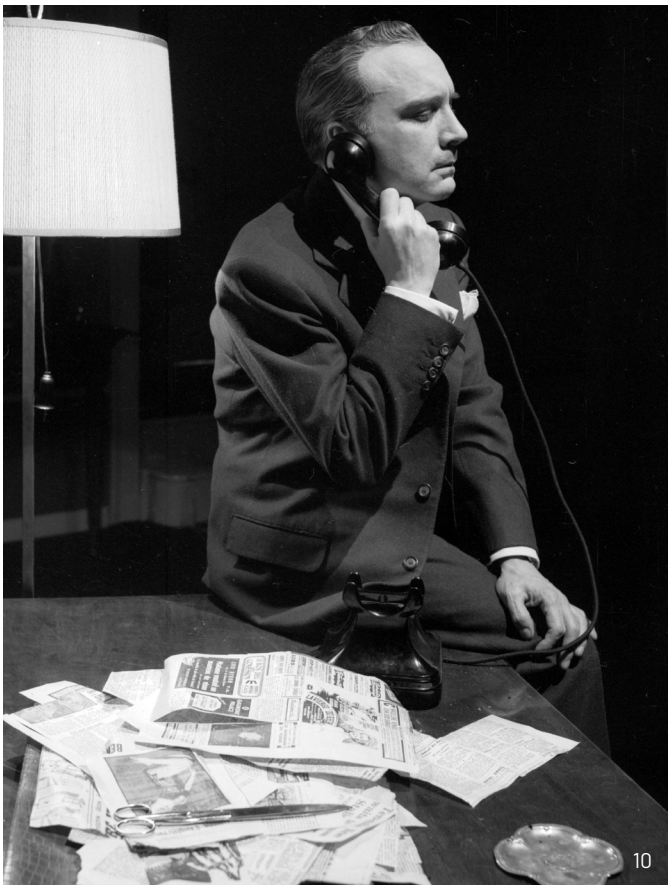
05. *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo (1949)

06. José María Rodero en *Barriada*, de Julio Alejandro (1950)

07. Isabel Garcés y Mariano Asquerino en *Caperucita asusta al lobo*, de Jacinto Benavente (1953)







08. *Como buenos hermanos*, de Lillian Hellman (1957)

09. Fernando Fernán-Gómez y Eloísa Muro en *Con derecho a fantasma*, de Eduardo de Filippo (1958)

10. Guillermo Marín en *Crimen perfecto*, de Frederick Knott (1954)



11. Elvira Noriega en *Crimen y castigo*,
de Fiodor Dostoievski (1949)



12



13

12. Manuel Dicenta y María Dolores Pradera en *Cyrano de Bergerac*, de Edmond de Rostand (1955)

13. *Cyrano de Bergerac*, de Edmond de Rostand (1955)



14. Mary Carrillo, Berta Riaza y José Rubio en *Diálogos de carmelitas*, de Georges Bernanos (1954)

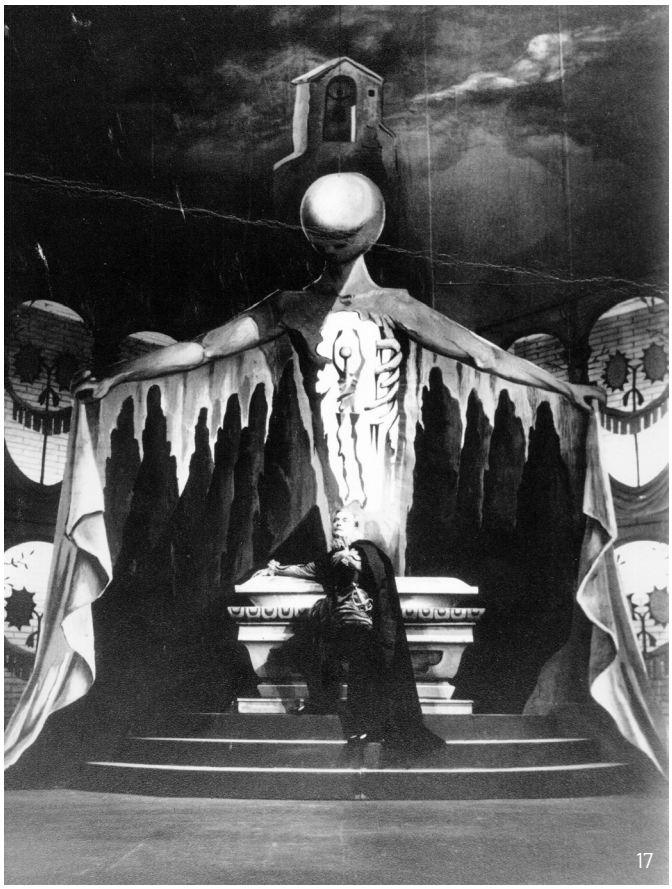




15. *Divinas palabras*, de Ramón del Valle-Inclán (1961)



16



17

16. Elvira Noriega y Enrique Diosdado en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)

17. Escenografía de Salvador Dalí para *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)



18. Salvador Dalí en un ensayo de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)



19. Asunción Sancho e Irene López Heredia en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1958)





20. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1958)

21. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)



22



23

22. Luis Escobar y Salvador Dalí en un ensayo de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)

23. Salvador Dalí en un ensayo de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)





24. Elvira Noriega en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)

25. Enrique Diosdado y Elvira Noriega en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1950)



26



27

26. Guillermo Marín en *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca (1950)

27. María Jesús Valdés en *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov (1953)



28. Carlos Lemos en *El avaro*, de Molière (1960)



29



30

29. Pedro Porcel, Conchita Montes y Rafael Alonso en *El baile*, de Edgar Neville (1952)

30. Conchita Montes en *El baile*, de Edgar Neville (1952)





31. *El calendario que perdió siete días*, de Enrique Suárez de Deza (1950)

32. Amelia de la Torre y Enrique Diosdado en *El canto de la cigarra*, de Alfonso Paso (1960)



33. Fernando Fernán-Gómez, Gabriel Miranda y Agustín González en *El caso del señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura (1954)



34. Joaquín Roa, Fernando Fernán-Gómez y Fernando de la Riva en *El caso del señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura (1954)





35. *El cuervo*, de Alfonso Sastre (1957)



36. *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto (1951)



37. *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto (1951)



38. Berta Riaza en *El diario de Ana Frank*, de Frances Goodrich y Albert Hackett (1959)



39. Berta Riaza y Pepe Rubio en *El diario de Ana Frank*, de Frances Goodrich y Albert Hackett (1959)





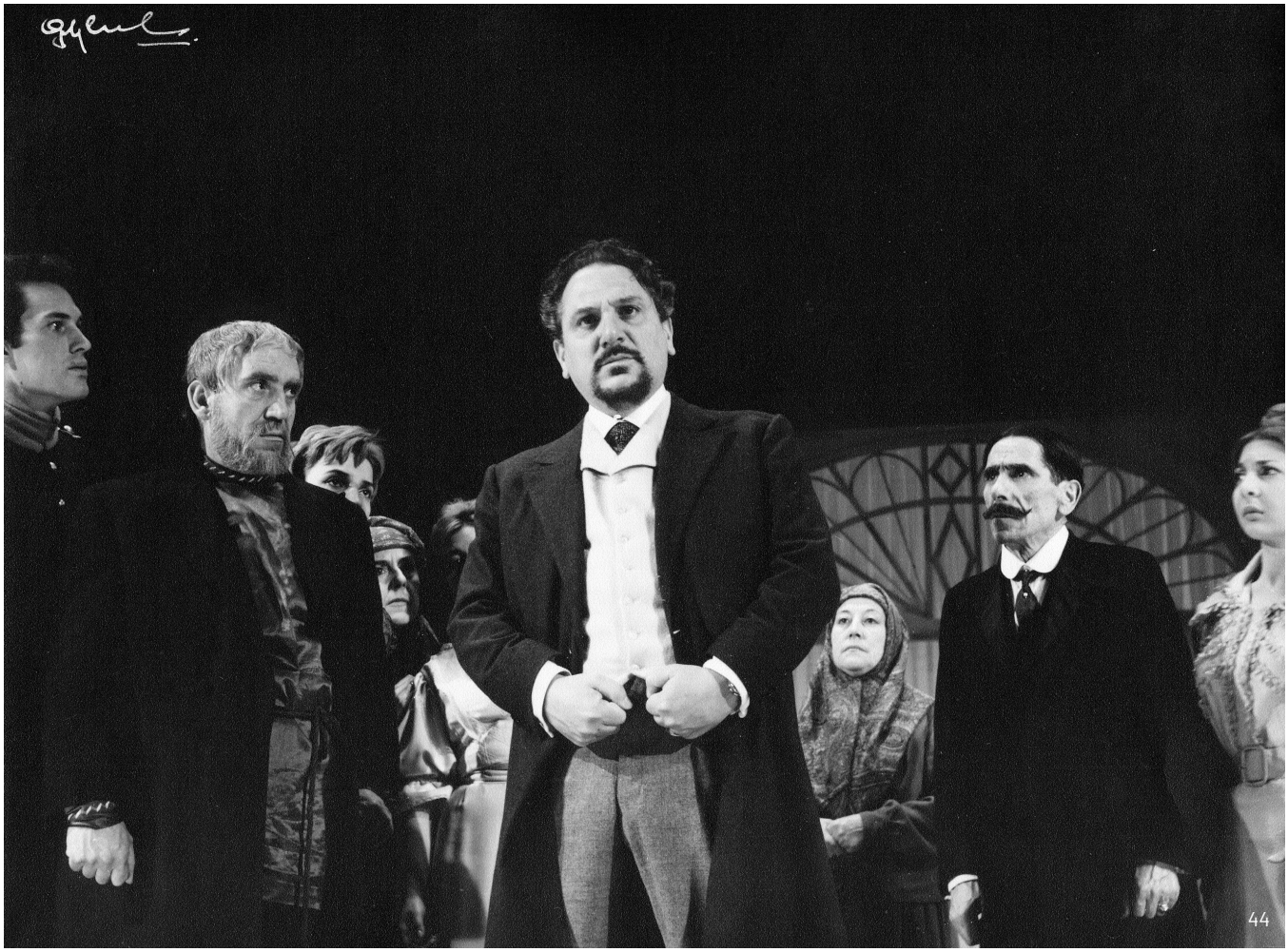
40. Gabriel Llopart y Elena Salvador en *El gran minué*, de Víctor Ruíz Iriarte (1950)

41. *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca (1952)



42. Conchita Montes en *El hombre del paraguas*, de J. de Solar, William Dinner (1958)





43. *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov (1960)

44. Manuel Tejada, Antonio Ferrandis, José Bódalo, Antonio Molina y Alicia Hermida en *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov (1960)



45. María Dolores Pradera, Josefina Díaz y Berta Riaza en *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov (1960)

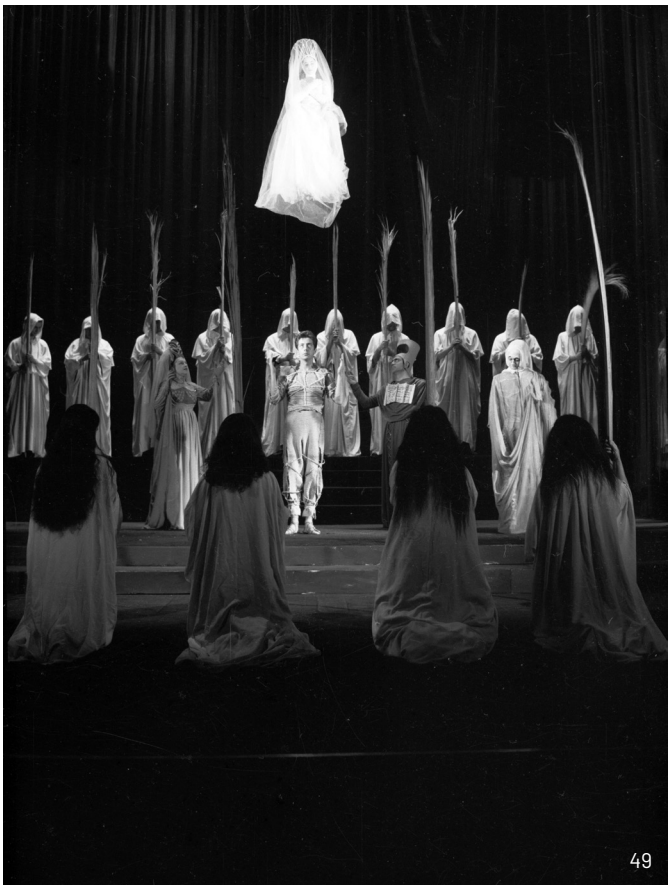




46. José María Rodero y Elvira Noriega en *El landó de seis caballos*, de Víctor Ruíz Iriarte (1950)

47. *El landó de seis caballos*, de Víctor Ruíz Iriarte (1950)


48


49


50

48. Fernando Fernán-Gómez, Fernando Guillén, Gemma Cuervo y Francisco Pierrá en *El pensamiento*, de Leónidas Andreyev (1963)

49. *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, de Pedro Calderón de la Barca (1955)

50. Elvira Noriega en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina (1948)



51. *El villano en su rincón*, de Lope de Vega (1950)



52. Elisa Montés



53. José Rubio, José Guijarro, Francisco Carrasco, Carlos Lemos y Pascual Martín en *Enrique IV*, de Luigi Pirandello (1958)



54. Francisco Piquer y Conchita Montes en *Esta noche tampoco*, de José López Rubio (1961)



55. Núria Espert en *Gigi*, de Colette (1959)



56. Carmen Carbonell y Núria Espert
en *Gigi*, de Colette (1959)



57. Elena Salvador y Gabriel Llopart en *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo (1949)


58


59

58. Asunción Sancho y Fernando Delgado en *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo (1949)

59. *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo (1949). Saludo de todo el elenco con Antonio Buero Vallejo y Cayetano Luca de Tena



60



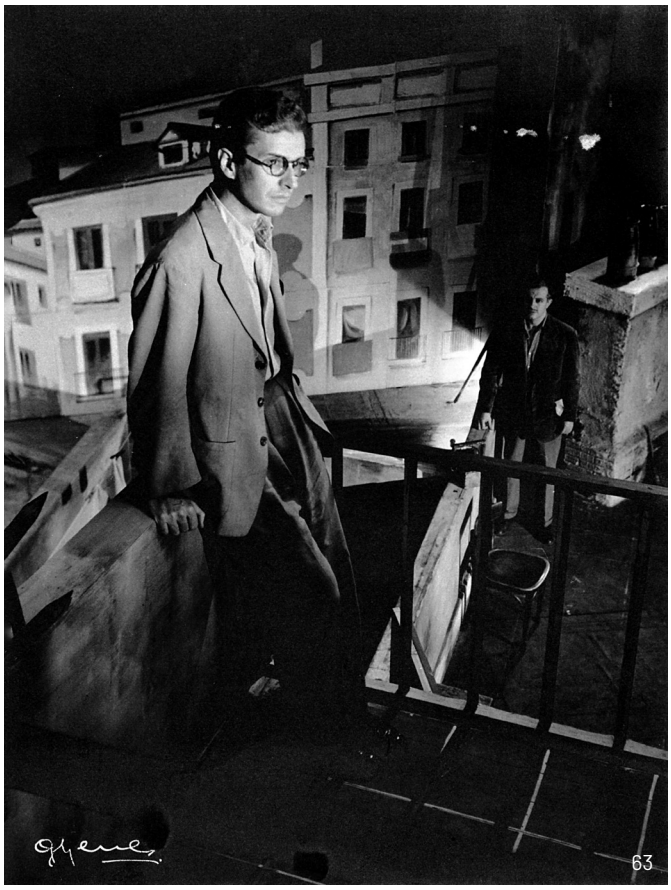
61

60. Manuel Arbó, Elvira Noriega y Ángel Picazo en *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo (1956)

61. Adela Calderón, Isabel Pallarés y María Luisa Moneró en *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo (1956)



62



63

62. *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo (1956)

63. Pastor Serrador y Ángel Picazo en *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo (1956)





64. Manuel Dicenta en *Huracán sobre el Caine*, de Herman Wonk (1958)

65. *Irene o el tesoro*, de Antonio Buero Vallejo (1954)



66. Mari Tere Carrera y Elvira Noriega en *Irene o el tesoro*, de Antonio Buero Vallejo (1954)



67. José Luis Alonso Mañes



68. José Bruguera y Francisco Rabal en *Julio César*, de William Shakespeare (1955)



69. Mary Carrillo en *La alondra*, de Jean Anouilh (1954)



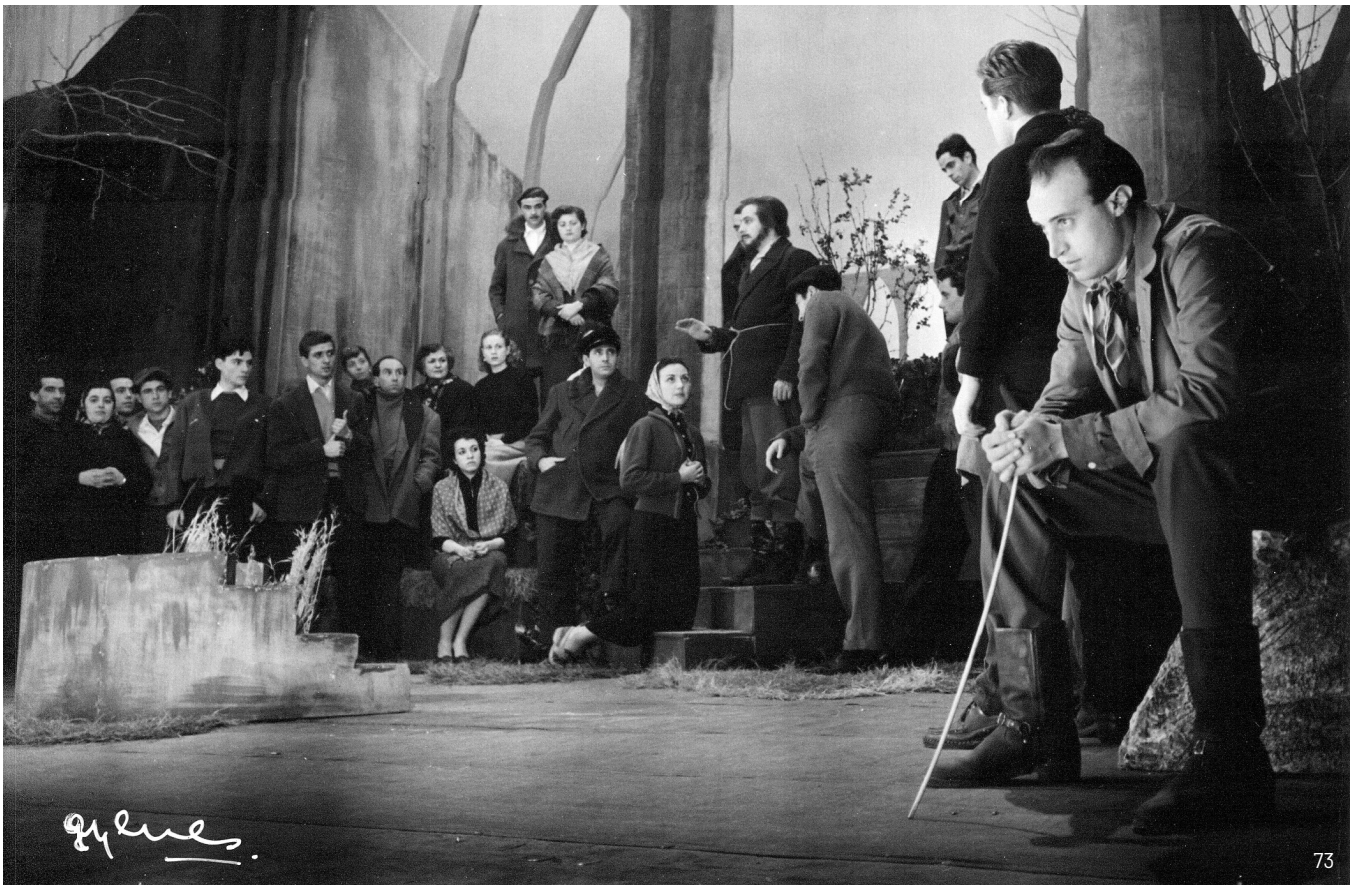
70. Mary Carrillo en *La alondra*, de Jean Anouilh (1954)



71. María del Carmen Díaz de Mendoza en *La casa del té de la luna de agosto*, de John Patrick (1958)



72



73

72. *La cena del rey Baltasar*, de Pedro Calderón de la Barca (1954)

73. Juanjo Menéndez en *La ciudad sin Dios*, de Joaquín Calvo-Sotelo (1957)


74


75

74, 75. *La dama boba*, de Lope de Vega (1951)



76. Conchita Montes y Carlos Muñoz en *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (hijo) (1955)



77. Manuel Alexandre, Fernando Fernán-Gómez, Paco Valladares y Agustín González en *La fierecilla domada*, de William Shakespeare (1958)



78. Fernando Fernán-Gómez, Analía Gadé y Guillermo Amengual en *La fierecilla domada*, de William Shakespeare (1958)



79



80

79. Aurora Redondo y Amparo Rivelles en *La malquerida*, de Jacinto Benavente (1957)

80. Aurora Redondo, Tina Gascó y Amparo Rivelles en *La malquerida*, de Jacinto Benavente (1957)



81. Decorado de Emilio Burgos de *La malquerida*, de Jacinto Benavente (1957)



82



83

82. *La moza de cántaro*, de Lope de Vega (1952)

83. *La otra orilla*, de José López Rubio (1954)



84. Elvira Noriega y José María Rodero en *La puerta estaba abierta*, de Lajos Zilahy (1955)



85



86

85. *La rueda*, de Juan Antonio de Laiglesia (1955)

86. Elvira Noriega y Pastor Serrador en *La señal*, de Fernando Lázaro (1956)



87



88

87, 88. María Jesús Valdés y Guillermo Marín en *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo (1952)





89. Irene López Heredia y Luis Prendes en *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt (1959)

90. Carmen Bernardos y José Bruguera en *La viuda valenciana*, de Lope de Vega (1960)





91. *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller (1956)

92. Francisco Rabal en *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller (1956)



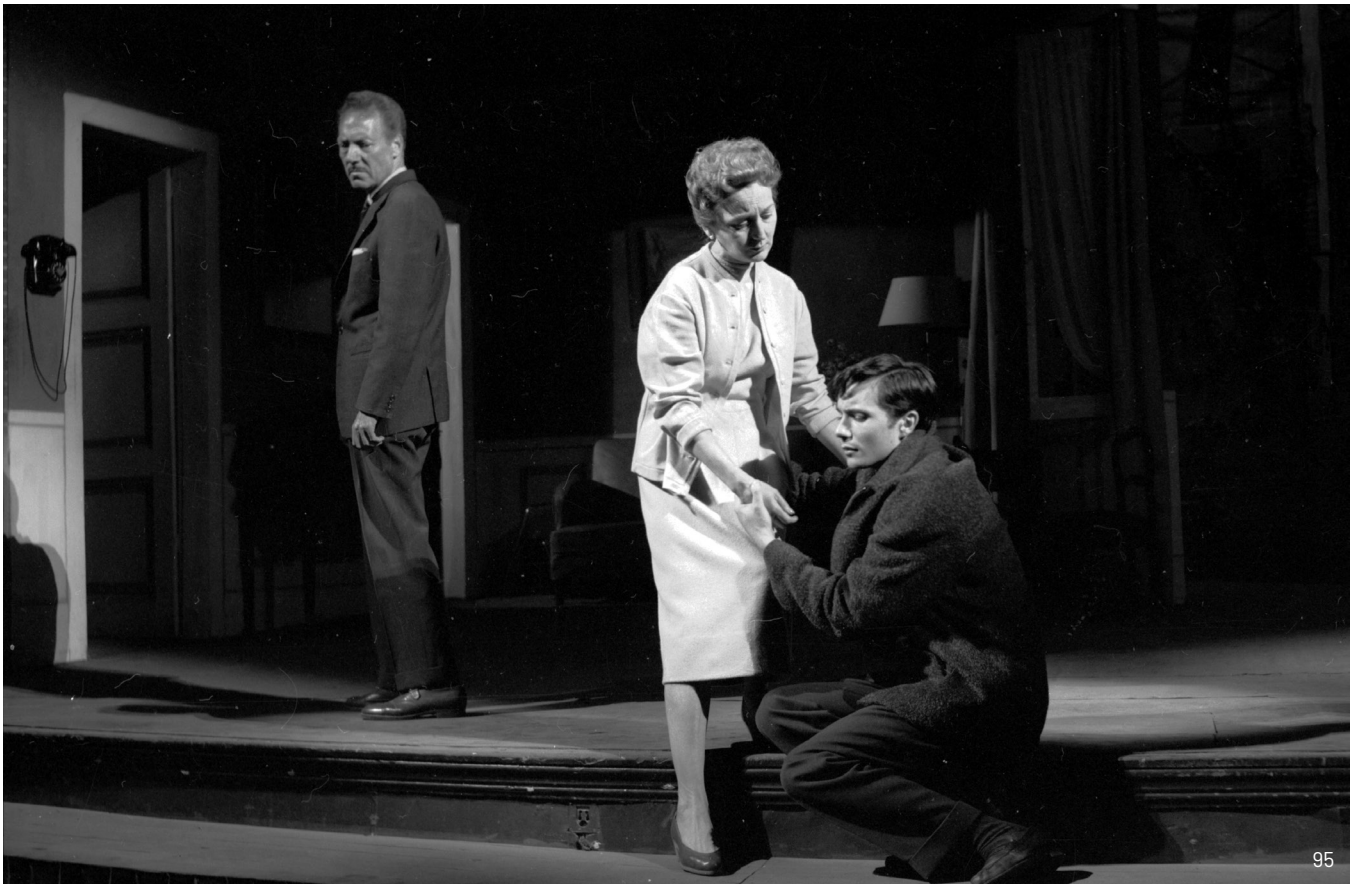
93



94

93. *Las golondrinas*, de Gregorio Martínez Sierra / María Lejárraga y José María Usandizaga (1957)

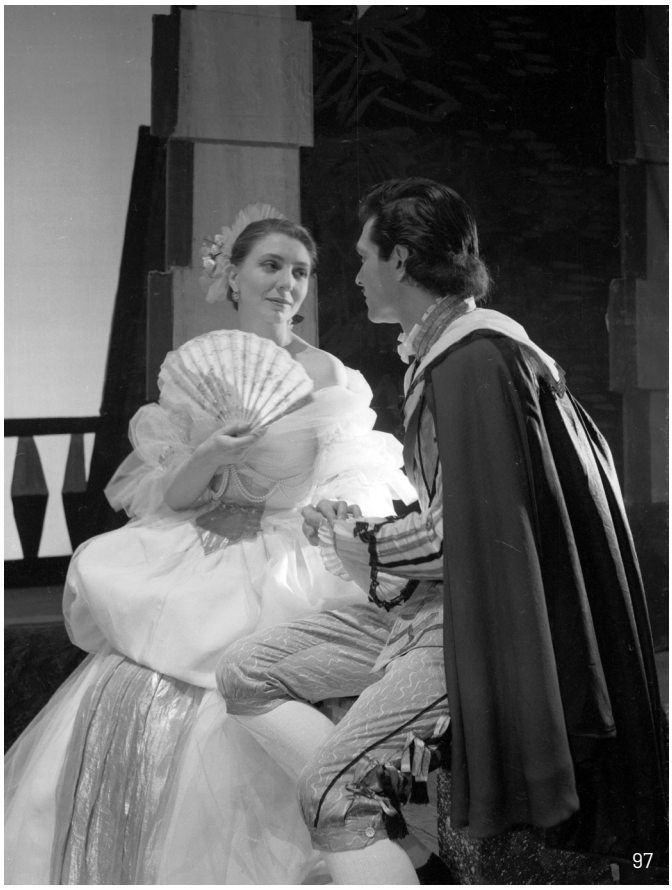
94. *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo (1960)



95. Andrés Mejuto, Ana María Méndez y José Luis Pellicena en *Los años del Bachillerato*, de André Lacour (1960)



96



97

96. *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente (1956)

97. María Dolores Pradera y Julio Núñez en *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente (1956)



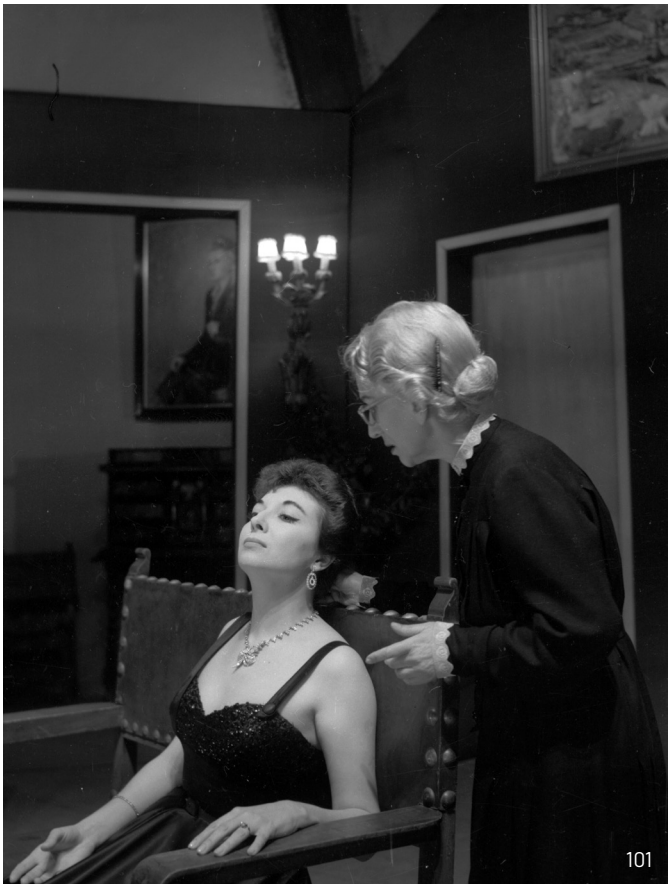
98. Manuel Dicenta en *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente (1956)





99. José Bódalo y Luis Varela en *Lucy Crown*, de Irving Shaw (1960)

100. Tina Gascó en José Bódalo en *Lucy Crown*, de Irving Shaw (1960)



101



102

101. Margarita Robles y María Asquerino en *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo (1953)

102. María Asquerino



103. *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1959)



104. Pepe Rubio, Carlos Lemos y Fernando Guillén en *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1959)



105. Juanjo Menéndez y Julia Martínez en *Óscar*, de Claude Magnier (1959)



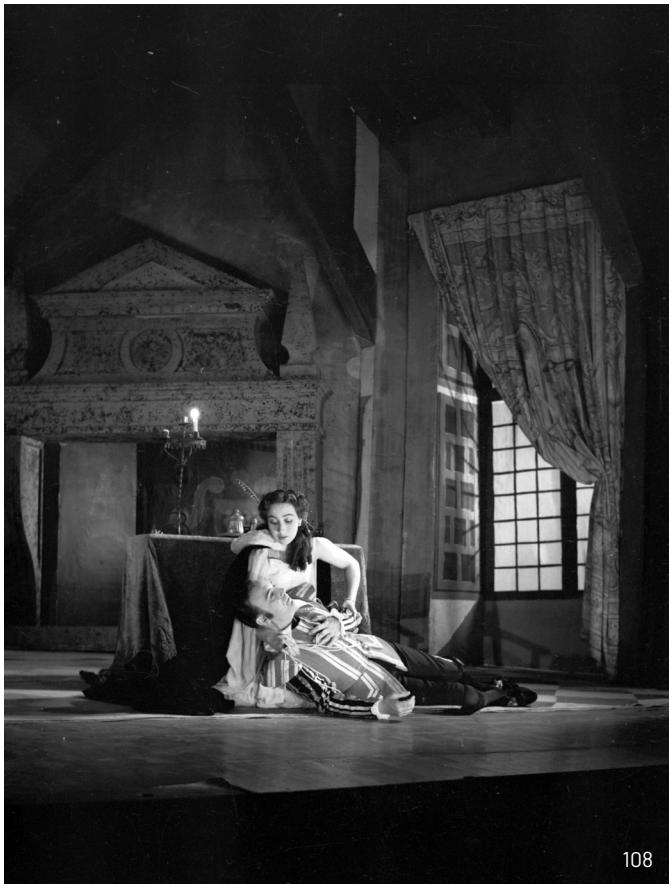
106



107

106. Pastor Serrador y Elvira Noriega en *La señal*, de Fernando Lázaro (1956)

107. Aurora Bautista en *Requiem por una mujer*, de William Faulkner (1957)





108. María Jesús Valdés y Guillermo Marín en *Ruy Blas*, de Víctor Hugo (1952)

109. María Jesús Valdés en *Ruy Blas*, de Víctor Hugo (1952)





110. Compañía del Teatro María Guerrero en el Teatro Cervantes de Buenos Aires (1969)

111. Berta Riaza y Ricardo Lucía en *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller (1963)



112. Conchita Montes y Vicente Ros en *Un mes en el campo*, de Iván Turgueniev (1964)





113. Carlos Lemos y José Bruguera en *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo (1958)
114. Asunción Sancho y Carlos Lemos en *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo (1958)



115



116

115. José Bódalo y Alicia Palacios en *Una mujer cualquiera*, de Miguel Mihura (1953)

116. Amparo Rivelles y José Bódalo en *Una mujer cualquiera*, de Miguel Mihura (1953)

Suárez
Chicho
Cembrero

117. Alfredo Alcón y Juan Gea en *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Marlowe / Brecht (1983)





118. José Luis Alonso de Santos



119



120

119. Coloquio de autores. Miras, Buero, Miralles, López Mozo, Rodríguez Méndez, Alonso de Santos y Cabal

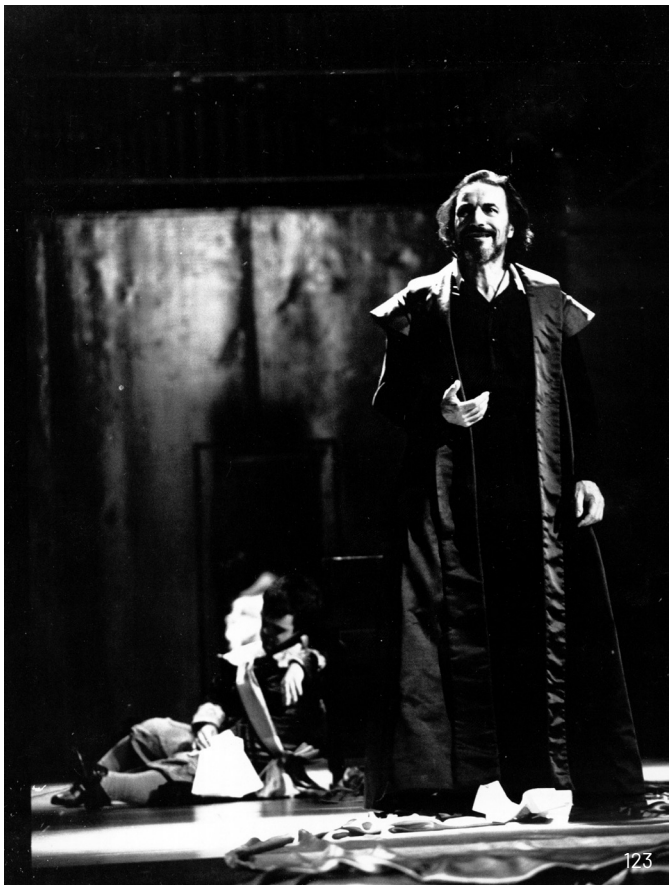
120. Coloquio de autores



121. Coloquio de escenógrafos. Prunés, Cytrynovsky, Amenós, Pérez Coterillo, Puigserver, Navarro



122



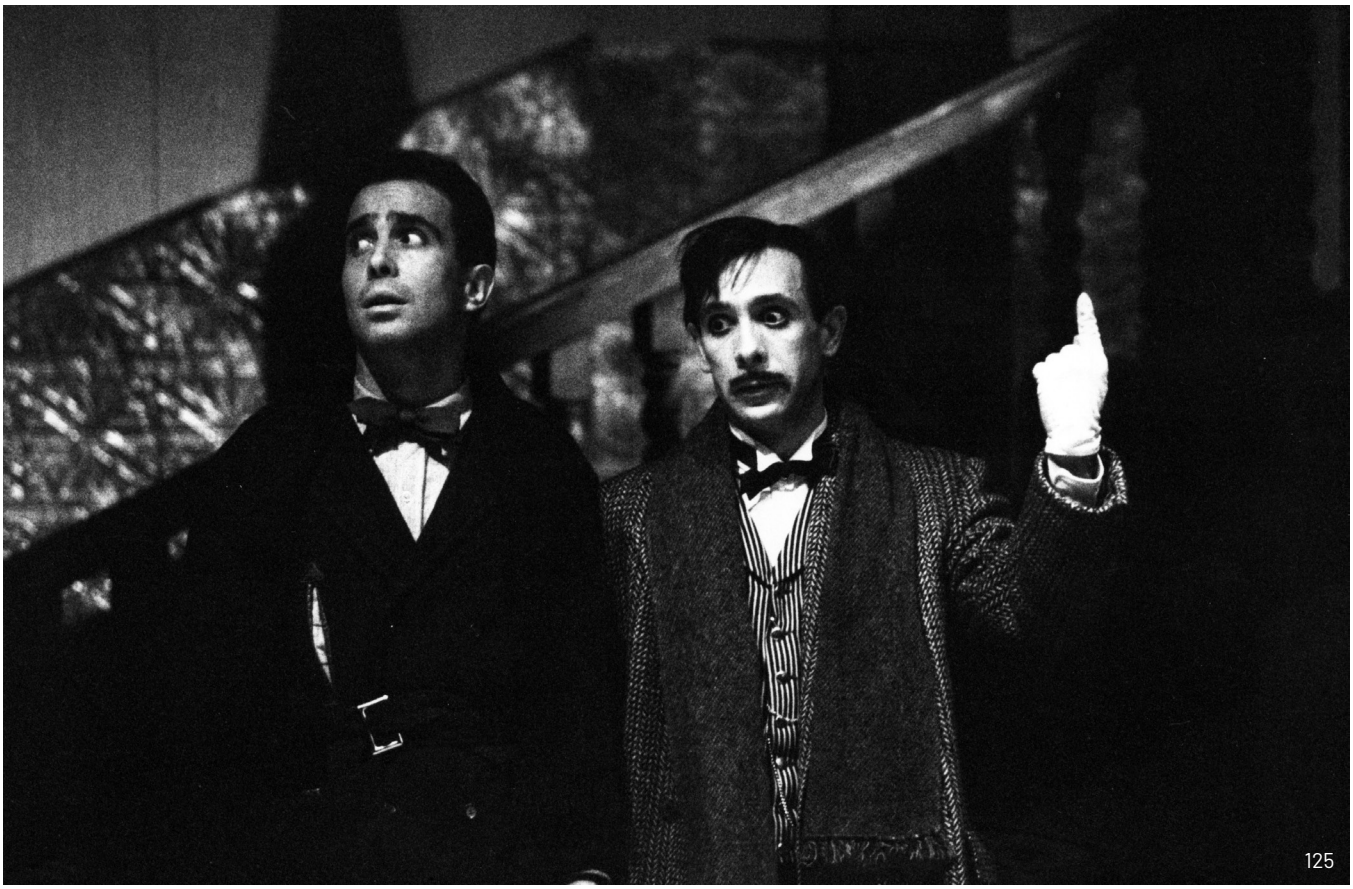
123

122. Concha Velasco

123. José Luis Pellicena en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (1985)



124



125

124. Guillermo Montesinos en *El paseo de Buster Keaton*, (*Cinco Lorcas, cinco*) de Federico García Lorca (1986)

125. Alberto de Miguel y José Pedro Carrión en *Eloísa está debajo de un almendro*, de Enrique Jardiel Poncela (1984)



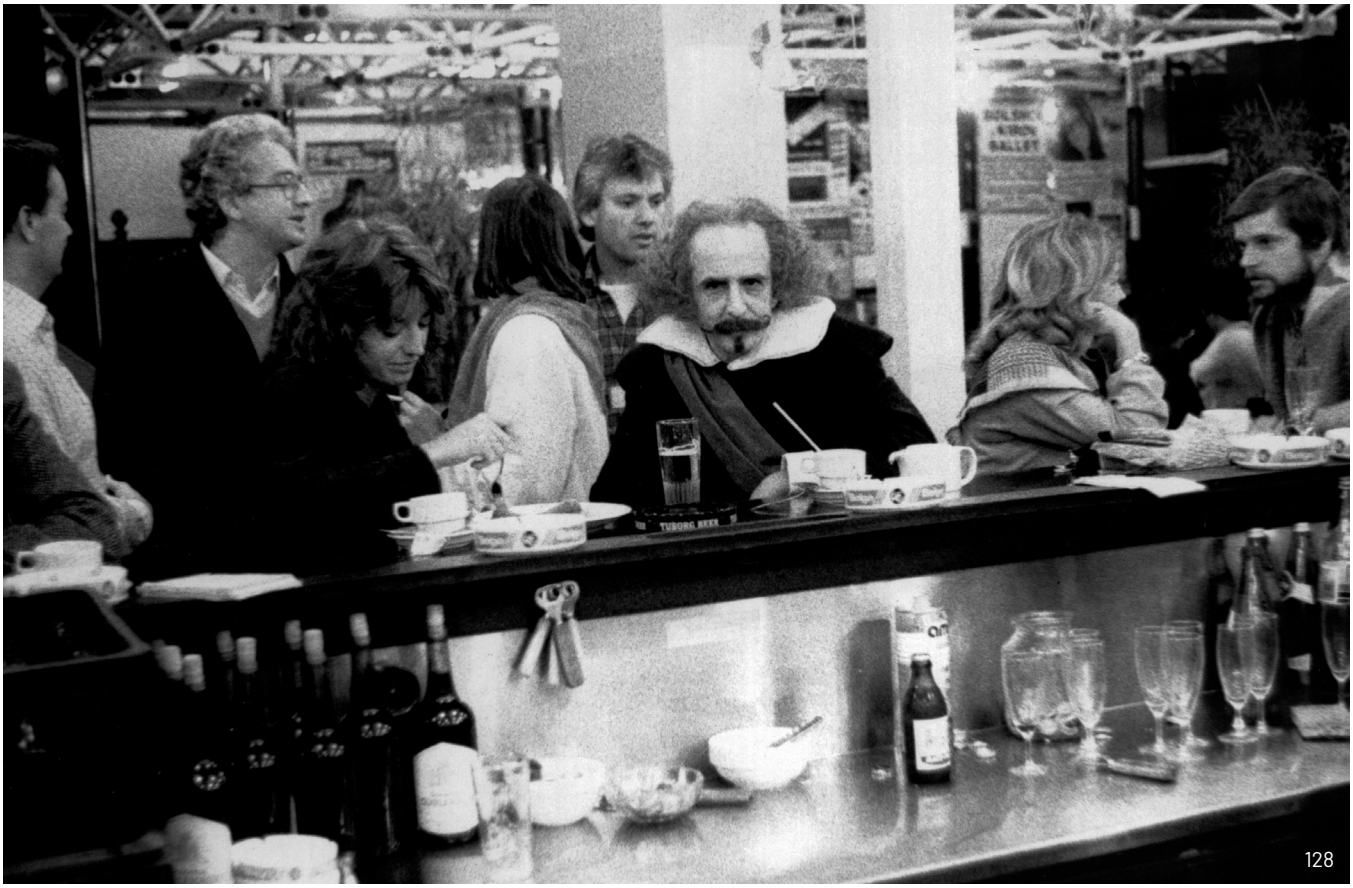
126



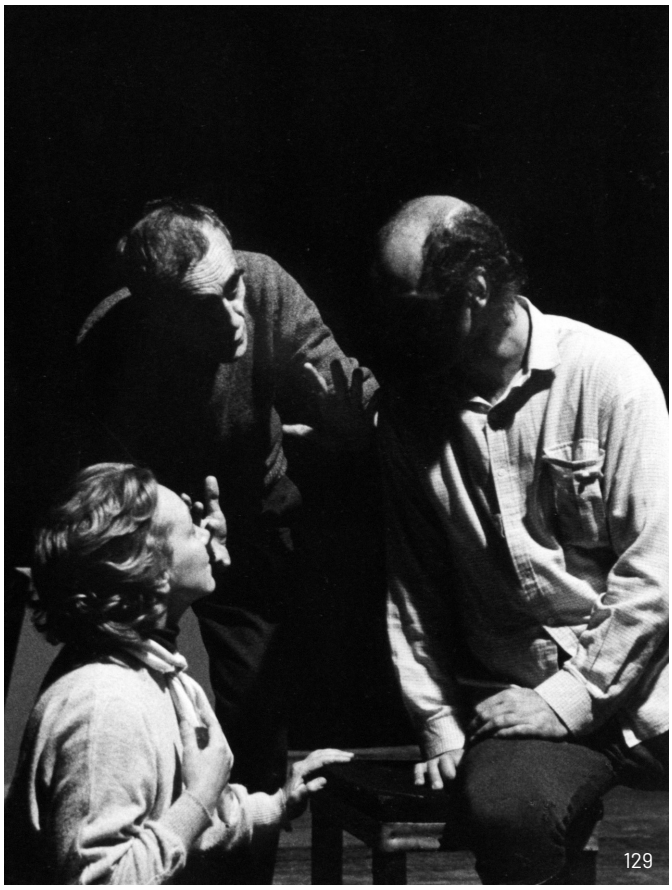
127

126. Esperanza Roy

127. Florinda Chico y Rafaela Aparicio



128



129

128. José Carlos Plaza y Francisco Vidal en un descanso de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (1985)

129. José Estruch en un ensayo de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega (1987)



130



131

130. Aurora Redondo en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1984)

131. Rosa Vicente y José María Pou en *La locandiera*, de Carlo Goldoni (1985)



132. José Manuel Mora, Rafael Álvarez "El Brujo", Carlos Marcet y Vicente Cuesta en *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre (1985)

133. Paco Valladares y Concha Velasco en *Mamá, quiero ser artista*, de Juan José Arteche (1986)







134. Paco Valladares y Concha Velasco en *Mamá, quiero ser artista*, de Juan José Arteche (1986)

135. Marcel Marceau en *Pantomimas de estilo* (1982)



136. Mercedes Sampietro en *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Marlowe / Brecht (1978)



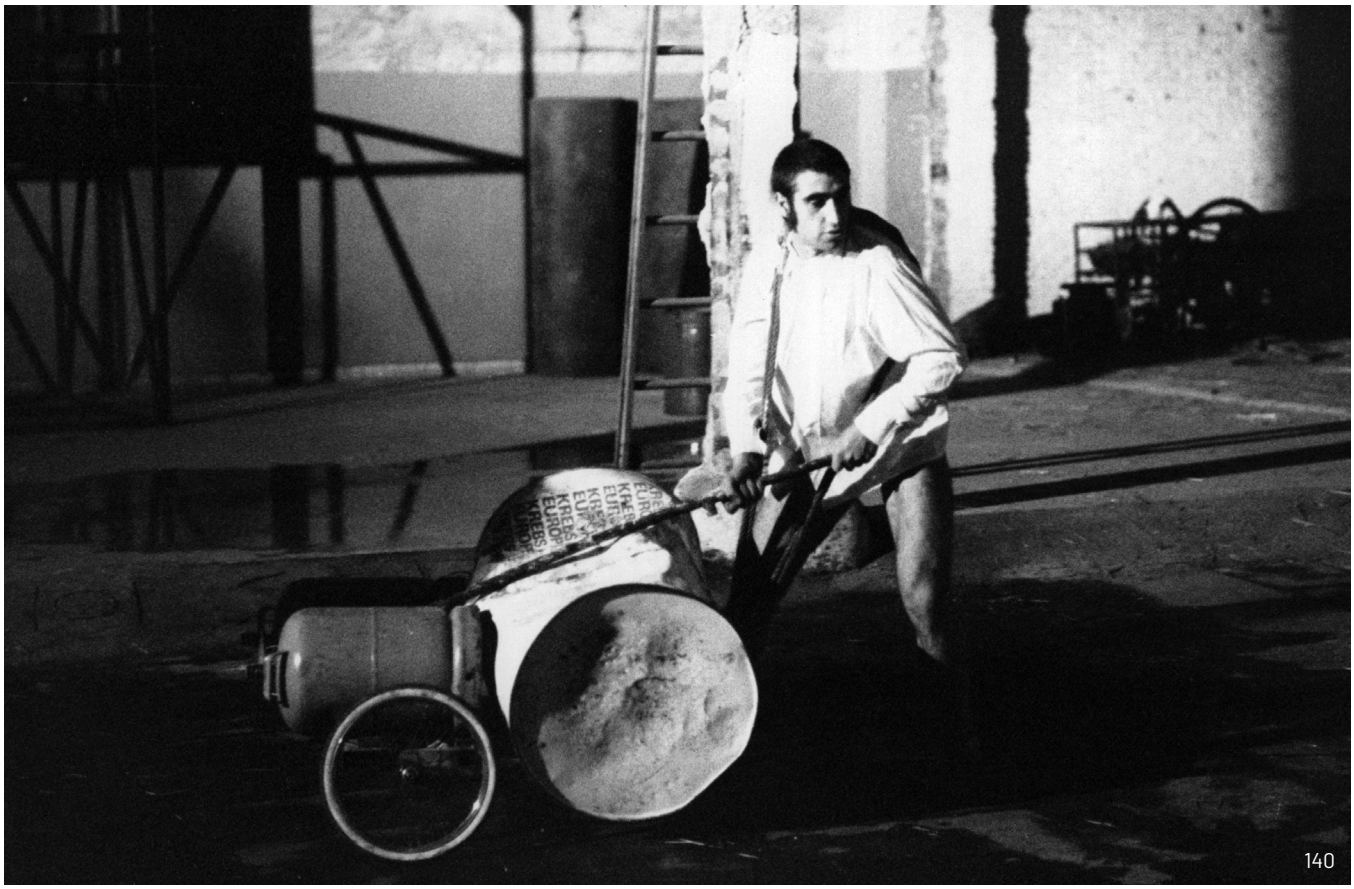


137. José Luis López Vázquez y Encarna Paso en *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1985)

138. *Por la calle de Alcalá*, de Juan José Arteche (1987)



139



140

139. Rafaela Aparicio y Florinda Chico

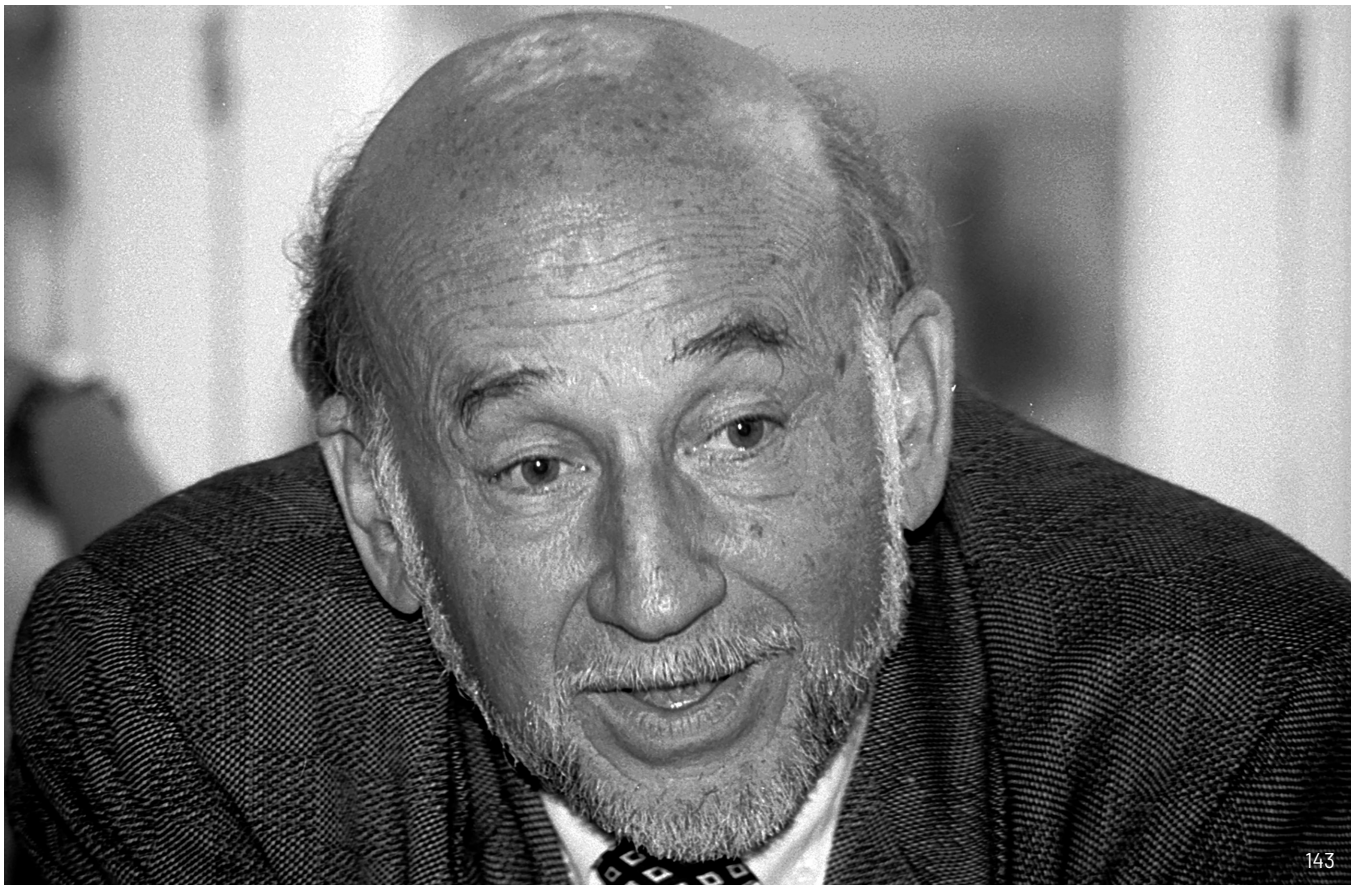
140. Pere Tantiñá en *Suz o Suz*, de La Fura dels Baus (1985)



141. Gracia Lleó en *Última toma*, de Leopoldo Alas (1985)



142



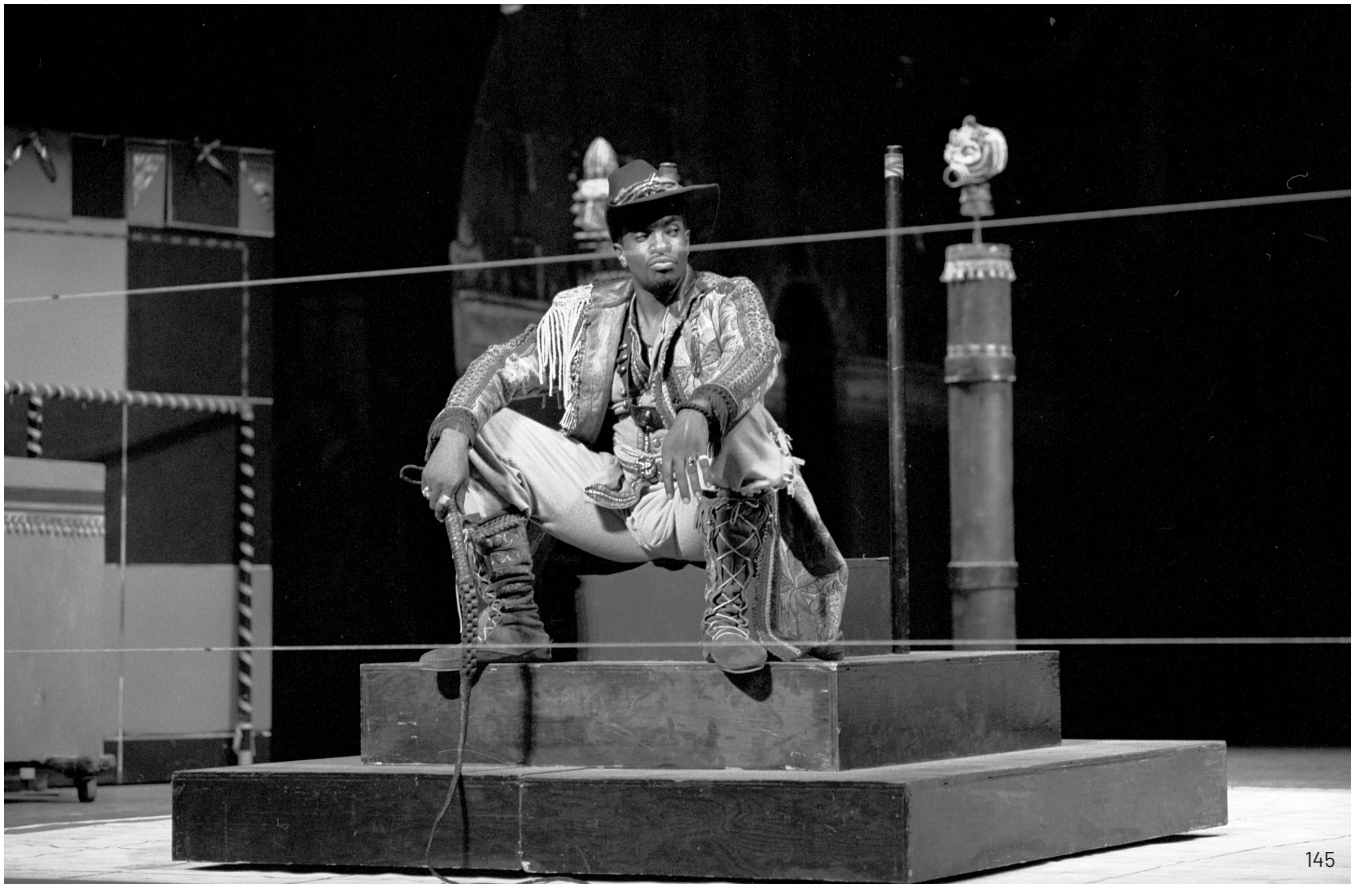
143

142. Carlos Cytrynowsky y Adolfo Marsillach. Ensayo de *La Gran Sultana*, de Miguel de Cervantes (1992)

143. Adolfo Marsillach



144. Carlos Hipólito y Adriana Ozores en *El misántropo*, de Molière (1996)



145



146

145. *Africanis instructus*, de Richard Foreman (1986)

146. *Aladino*, de Vicent Vila (1990) Bambalina Titelles





147. Amparo Larrañaga y Eusebio Poncela en *Los bellos durmientes*, de Antonio Gala (1994)

148. Amparo Rivelles, Julia Gutiérrez Caba y Antonio Gala



149. Ana Belén en *Hamlet*, de William Shakespeare (1989)



150. Ángel Fernández Montesinos



151

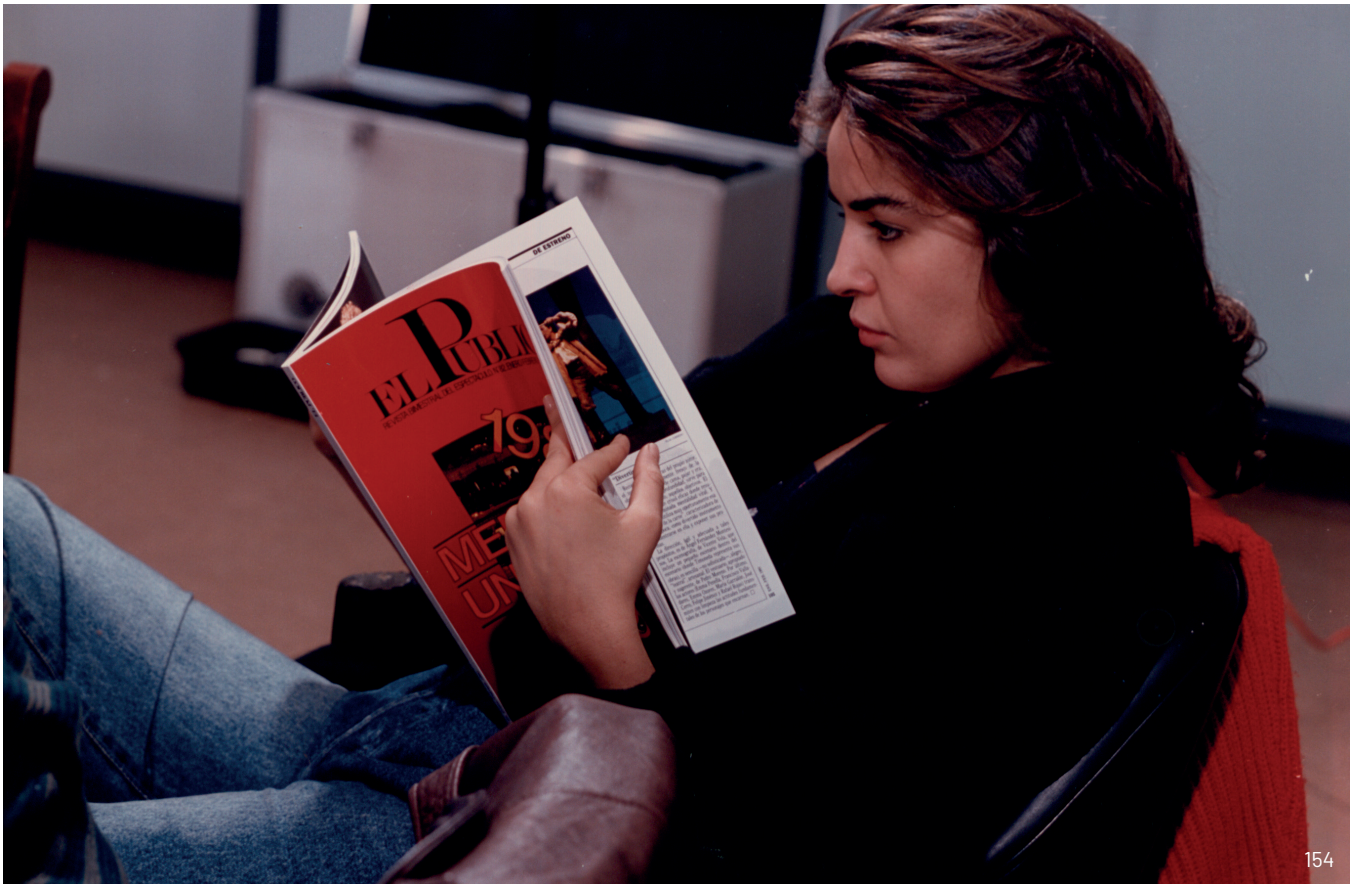
151. Vicente Cuesta y Ángel de Andrés López en *Antes que todo es mi dama*, de Pedro Calderón de la Barca (1987)



152. *Arlequin poli par l'amour*, Pierre Marivaux (1983).



153. Arnold Taraborrelli, ensayo de *Marat-Sade*, de Peter Weiss (1994)



154



155

154. Blanca Marsillach

155. *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini (1988)



156



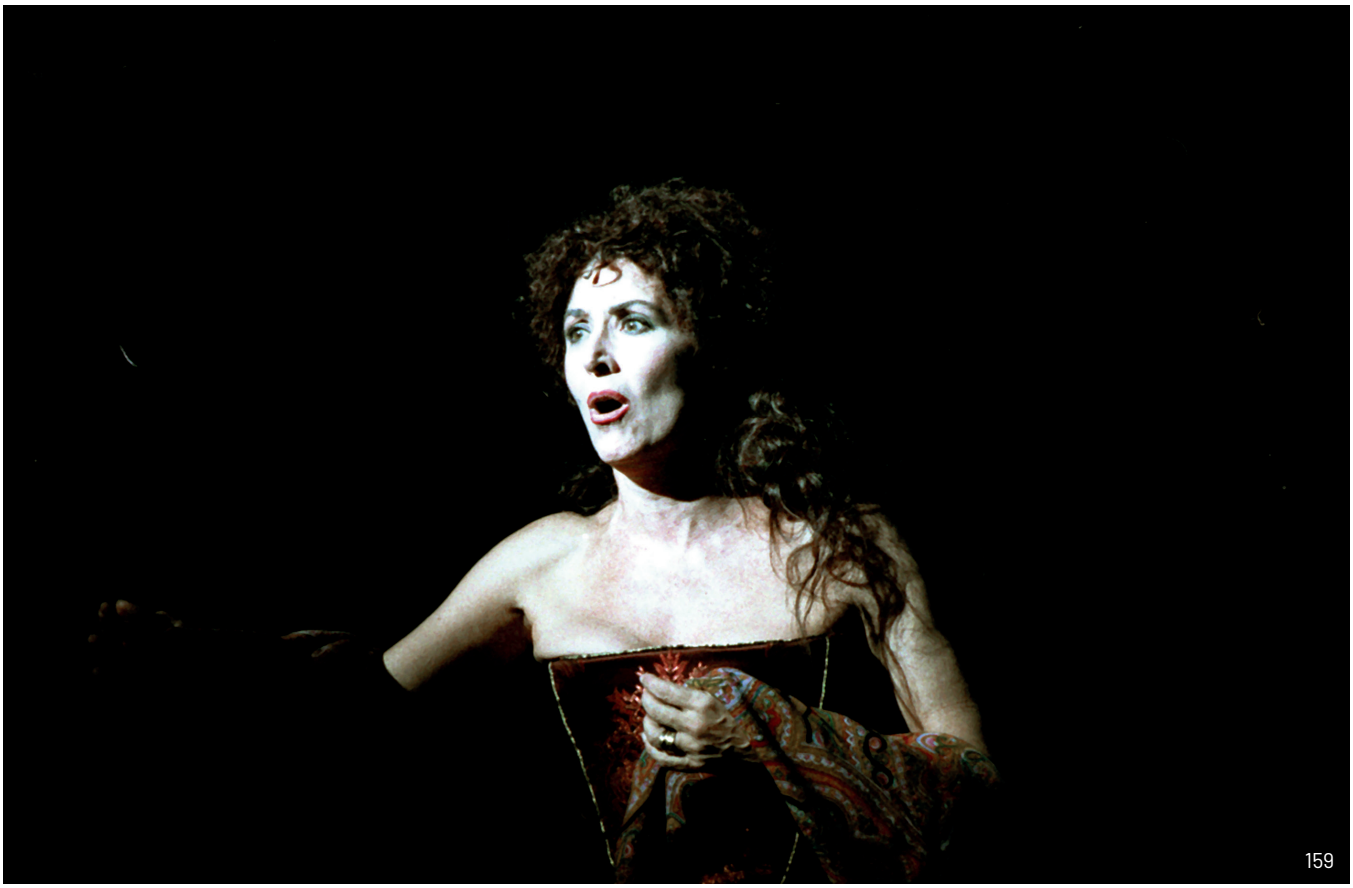
157

156. Carlos Cytrynowsky, Concha Busto, Amaya de Miguel y Adolfo Marsillach

157. Carmelo Gómez en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega (1990)



158



159

158. Juan Echanove en *Comedia sin título*, de Federico García Lorca (1989)

159. Concha Velasco en *La truhana*, de Antonio Gala (1992)



160



161

160. Eduardo Vasco

161. Rafael Álvarez "El Brujo" en *Lazarillo de Tormes* (1990)





162. Adriana Ozores y Enric Majó en *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto (1991)

163. Enriqueta Carballeira, Manuel Collado, Julia Gutiérrez Caba y Paca Ojea en *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov (1986)



164



165

164. Ana Hurtado, Vicente Cuesta y Estela Alcaraz en *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca (1986)

165. *El pabellón de las peonías*, Ópera de Kunku (1986)



166



167

166. Chari Moreno y Alfonso del Real en *El retablillo de Don Cristóbal* (*Cinco Lorcas, cinco*), de Federico García Lorca (1986)

167. Juan Gea y Aitana Sánchez-Gijón en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina (1989)



168



169

168. Emilio Gutiérrez Caba y Mercedes Sampietro en *Ayer, sin ir más lejos*, de Jorge Díaz (1987)

169. Encarna Paso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega (1990)



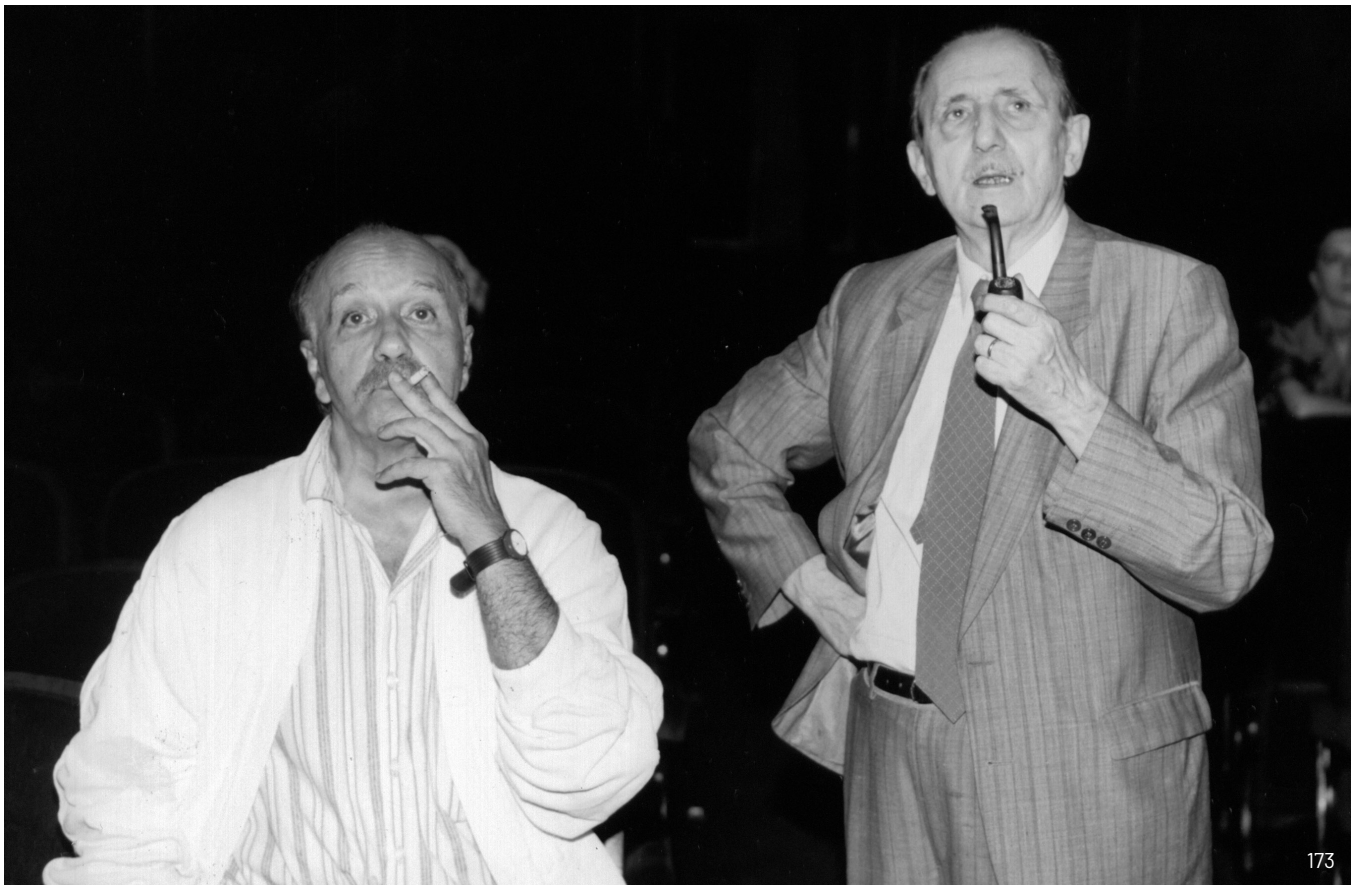


170. Adolfo Marsillach. Ensayo de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina (1988)

171. Equipo artístico de *Caricias*, de Sergi Belbel (1994)



172



173

172. Fernando Chinarro y Alicia Agut en *Caricias*, de Sergi Belbel (1994)

173. Francisco Nieva y Antonio Buero Vallejo



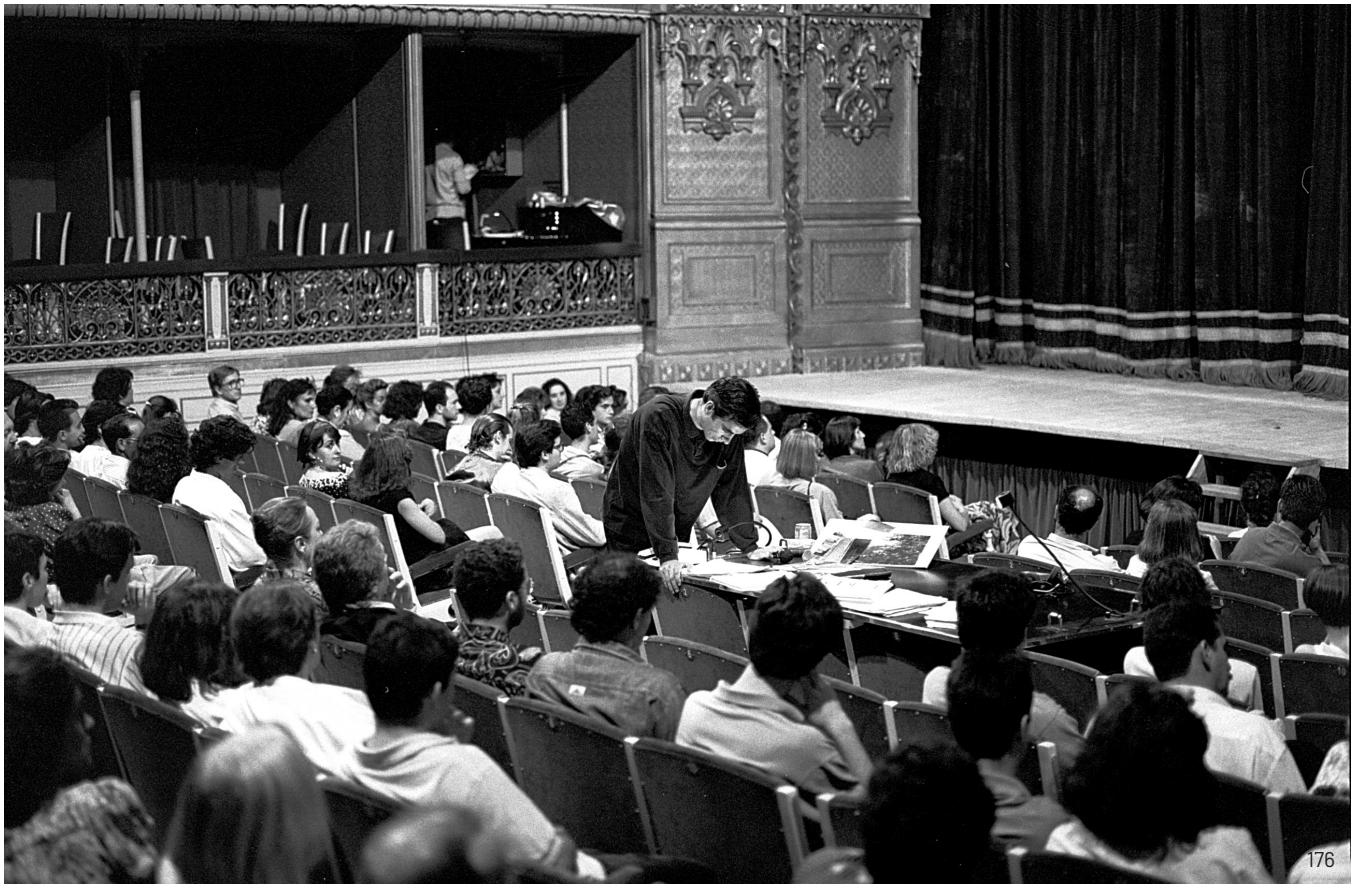
174



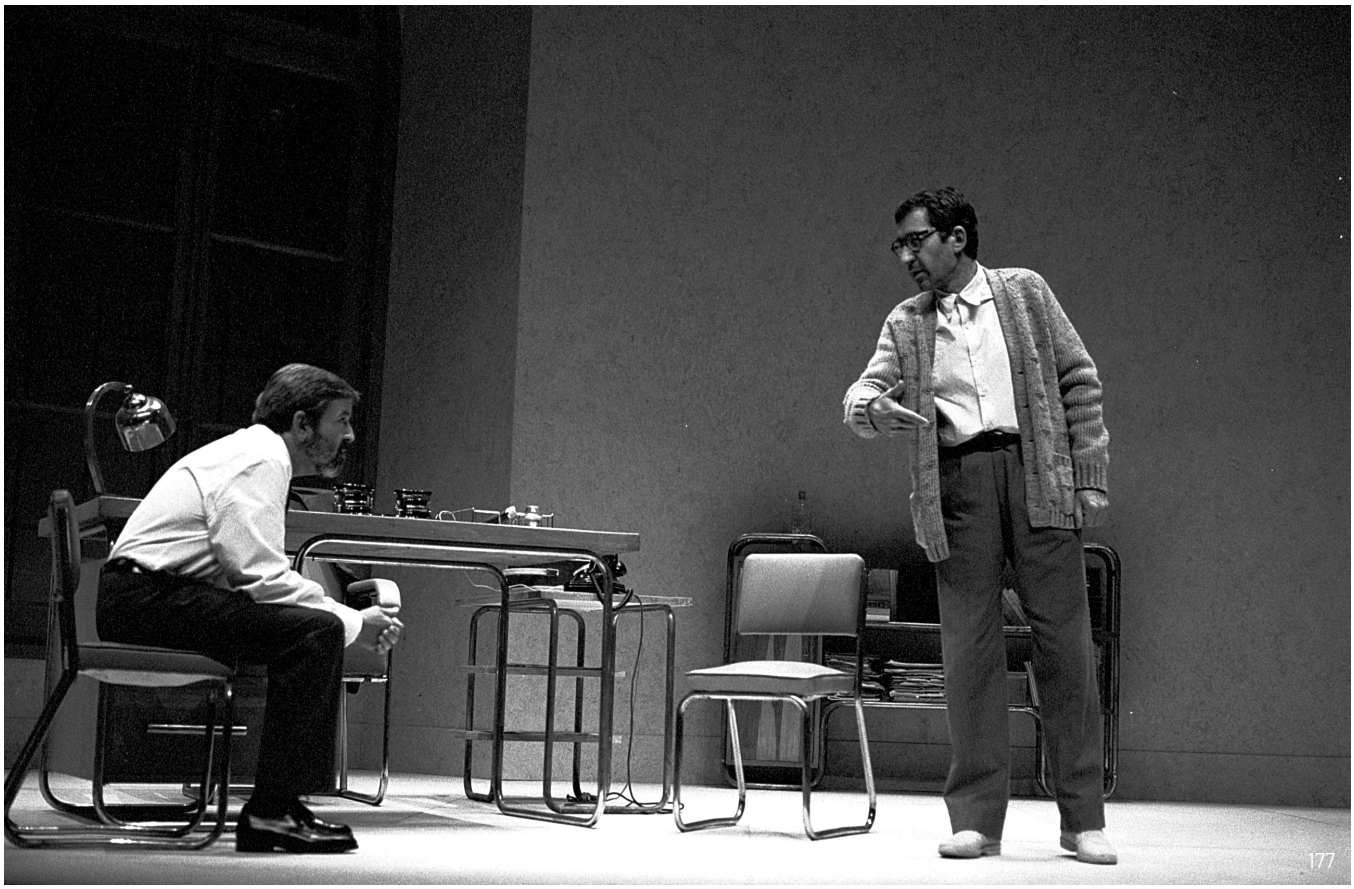
175

174. Gerardo Vera

175. *Historia de un soldado*, de Ramuz/Stravinski (1989)



176



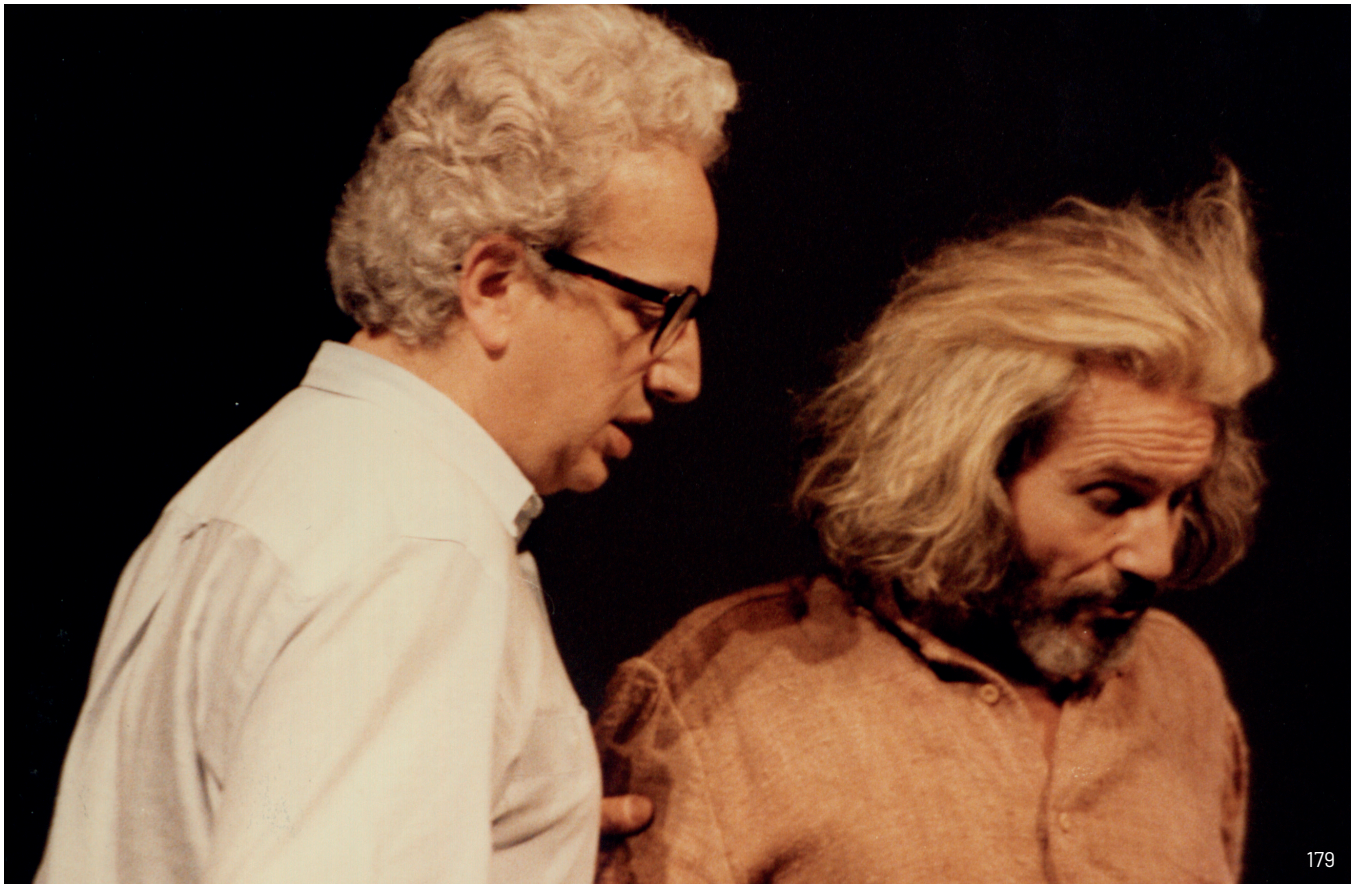
177

176. *Imanol Arias en Comedia sin título*, de Federico García Lorca (1989)

177. Juan José Otegui y José Sacristán en *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes (1989)



178. Jesús Puente



179



180

179. José Carlos Plaza y José Luis Pellicena. Ensayo de *Comedias bárbaras*, de Ramón del Valle-Inclán (1991)

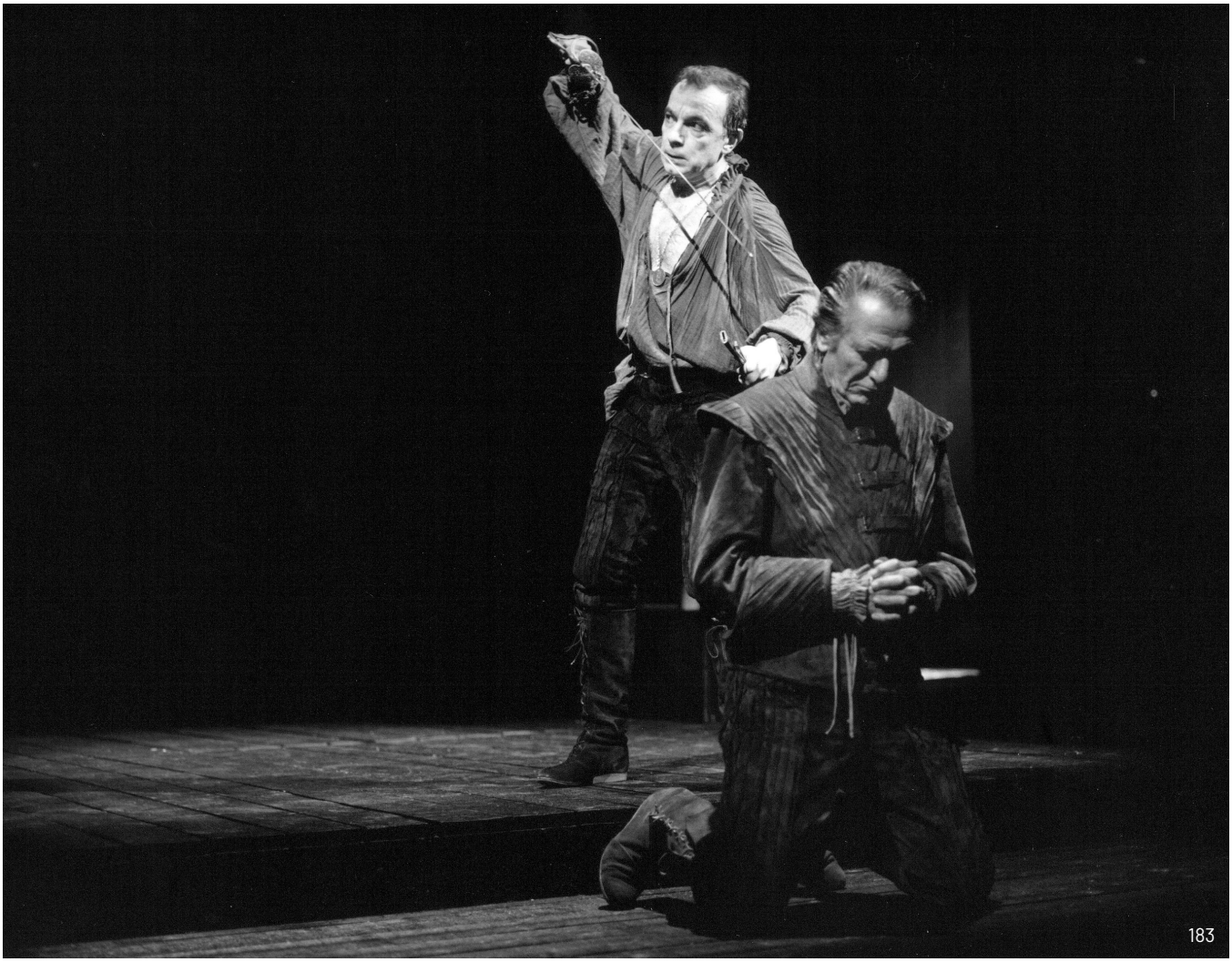
180. José Carlos Plaza y Lluís Pasqual



181. José Luis Alonso Mañes y Alberto Closas



182. José Luis Gómez en *Hamlet*, de William Shakespeare (1989)



183. José Luis Gómez y Alberto Closas en *Hamlet*, de William Shakespeare (1989)



184. José María Rodero en *Hazme de la noche un cuento*, de Jorge Márquez (1991)



185. Juan Echanove y Josep Maria Flotats en *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes / Rafael Azcona (1991)



186



187

186. Juan Echanove en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, de Federico García Lorca (1998)

187. Kity Mánver



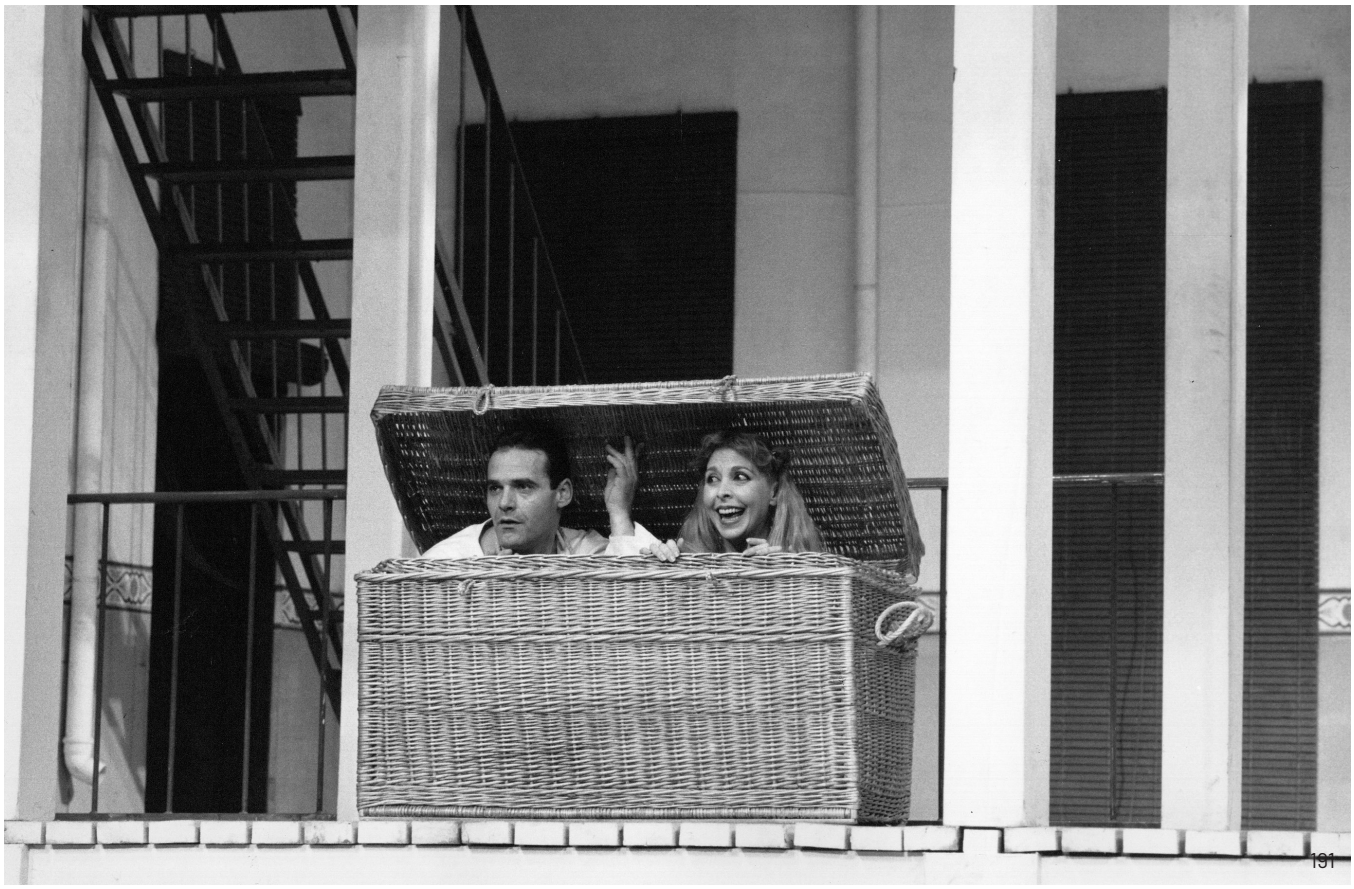


188. *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes (1992)

189. Aitor Tejada en *La risa en los huesos*, de José Bergamín (1989)



190



191

190. Miguel Barderas, Esperanza Elipe y Elena Benito en *Las manos*, de Fernández, García Yagüe y Pallín (1999)

191. Ángel de Andrés López y María Luisa Merlo en *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega (1986)



192. Miguel del Arco y Magüi Mira en *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega (1997)

193. Manuela Vargas en *Las bacantes*,
de Salvador Távora (1987)





194. *Mar i cel*, de Xavier Bru de Sala (1988)





195. Nuria Gallardo, José Pedro Carrión y Enriqueta Carballeira en *Marat-Sade*, de Peter Weiss (1994)



196



197

196. Margarita Lozano y Carlos Hipólito en *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill (1988)

197. María Jesús Valdés y Núria Espert en *El cerco de Leningrado*, de José Sanchis Sinisterra (1994)



198

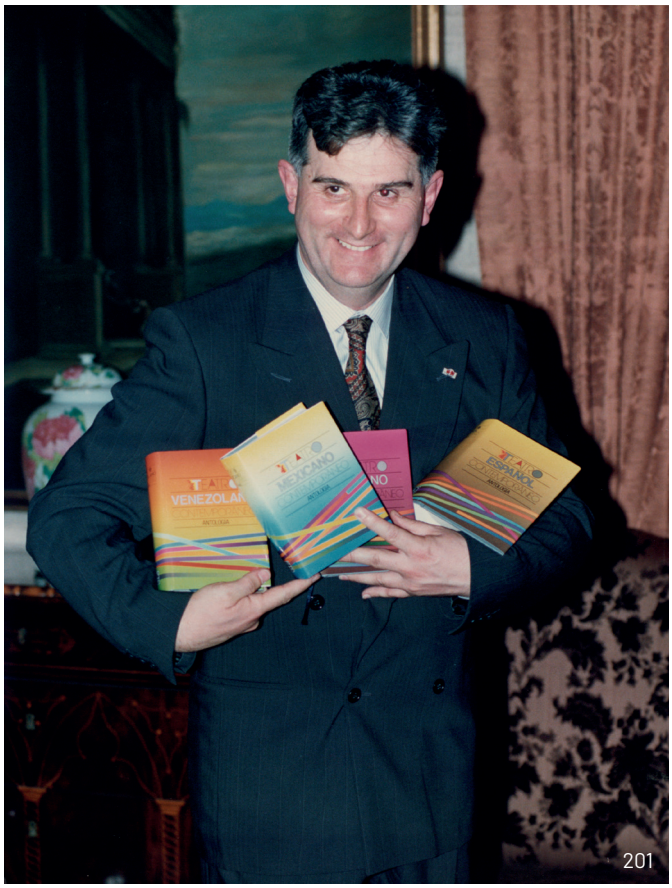


199

198. Marisa Paredes en *Orquídeas a la luz de la luna*, de Carlos Fuentes (1988)
199. Miguel Ángel Solá y Carlos Lucena en *Julio César*, de William Shakespeare (1988)



200



201

200. Miguel Narros y Ángel de Andrés en un ensayo de *La Malquerida*, de Jacinto Benavente (1988)

201. Moisés Pérez Coterillo



202



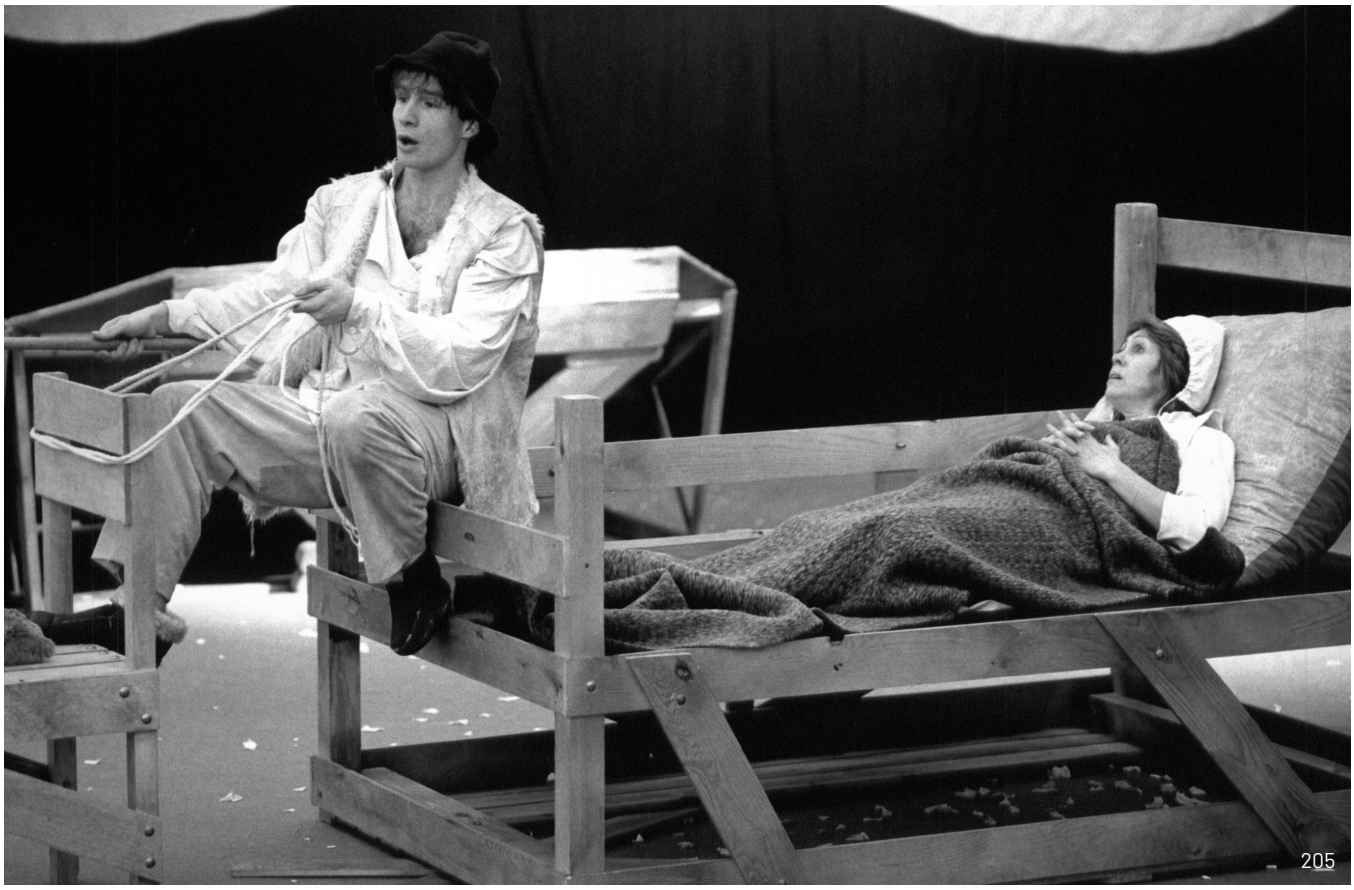
203

202. Juan Matute y Nancho Novo en *Nosferatu*, de Francisco Nieva (1993)

203. Pilar Bardem y Fernando Chinarro en *Pelo de Tormenta*, de Francisco Nieva (1997)



204



205

204. Pilar Miró en un ensayo de *La verdad sospechosa,* de Juan Ruiz de Alarcón (1991)

205. Gabriel Garbisu y Antonia García en *Primeras aventuras de Peer Gynt,* de Henrik Ibsen (1998)



206



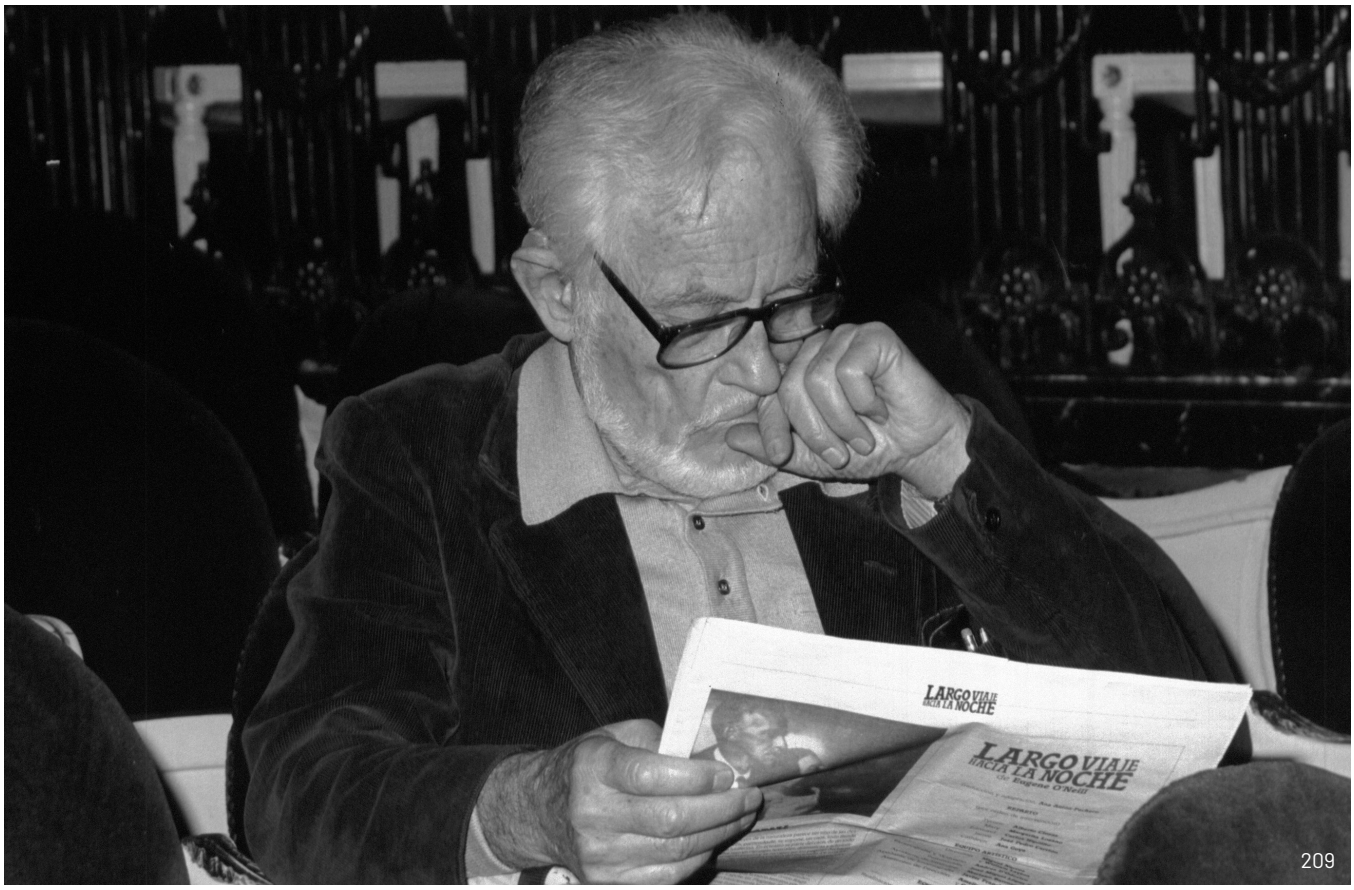
207

206. Salvador Távora

207. Chema Muñoz, Nuria Gallardo y Helio Pedregal en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello (1994)



208



209

208. Carmen González y Manuel Cid en *Sin demonio no hay fortuna*, de Leopoldo Alas y Jorge Fernández Guerra (1987)

209. William Layton



210. Alfonso Sastre



211. Anna Lizarán en *El cántaro roto* de Henrich von Kleist (1991)



212



213

212. *Ello dispara*, de Fermín Cabal (1998)

213. Gustavo Pérez Puig



214



215

214. Héctor Alterio y Sonsoles Benedicto en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca (1990)

215. Ana Marzoa e Imanol Arias en *Calígula*, de Albert Camus (1990)



216. Nuria Gallardo e Iñaki Miramón en *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero (1990)



217. Javier Escrivá y Natalia Dicenta en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1990)





218. Julia Gutiérrez Caba y Ana María Barbany en *Feliz aniversario*, de Adolfo Marsillach (1991)

219. José Carlos Plaza. Ensayos de *La Orestiada*, de Esquilo (1990)



220



221

220. José Manuel Garrido, Adolfo Marsillach y Rafael Pérez Sierra

221. Lola Cardona e Irene Gutiérrez Caba en *Reflejos con cenizas*, de María Manuela Reina (1990)



222. María Fernanda D'Ocón y Amparo Baró en *Leticia*, de Peter Shaffer (1989)



223. Silvia Marsó y María Jesús Valdés en *La dama del alba*, de Alejandro Casona (1991)



224. Mary Carrillo y Antonio Vico en *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona (1989)



225. Teófilo Calle y Pilar Bardem en *Eloísa está debajo de un almendro*, de Enrique Jardiel Poncela (1991)

Daniel Alonso





226. Aitana Sánchez Gijón en *La vuelta de Nora*, de Lucas Hnath (2018)


227


228

227. Alfredo Sanzol

228. Alicia Hermida y Julieta Serrano *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca (2004)





229. *André y Dorine*, de Kulunka Teatro (2010)

230. Jesús Torres y Pablo Gómez-Pando en *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga (2015)



231



232

231. Asier Etxeandía y Blanca Portillo en *Barroco*, de Darko Lukic y Tomaz Pandur (2007)

232. Blanca Portillo en *Hamlet*, de William Shakespeare (2009)



233. Carlos Hipólito en *Don Carlos*, de Friedrich von Schiller (2009)



234. *Carmina Burana*, de Carl Off (2009)



235



236

235. *Carmina Burana*, de Carl Off (2009)

236. *Circus Oz*, de Emil Wolk (2011)





237. *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, de Vaca 35 (2015)

238. Nur Levi en *Ecos*, de Henry Naylor (2019)



239. *El amor brujo*, de Gregorio Martínez Sierra / María Lejárraga y Manuel de Falla (2015)



240



241

240. *El beso*, de Antón Chejov (2014)

241. Fernando Arrabal y Juan Carlos Pérez de la Fuente con el elenco de *El cementerio de automóviles* (2000)



242. Chevi Muraday en *El cínico*, de Pablo Messiez y Chevi Muraday (2015)

243. Kc Harmsen en *El corazón de las tinieblas*,
de Darío Facal / Joseph Conrad (2018)









244. Lara Grube y Ernesto Arias en *El malentendido*, de Albert Camus (2013)

245. *El pintor*, de Albert Boadella y Juan José Colomer (2013)





246. *El público*, de Federico García Lorca (2015)

247. Emilio Gutiérrez Caba y Emma Suárez en *A Electra le sienta bien el luto*, de Eugene O'Neill (2005)





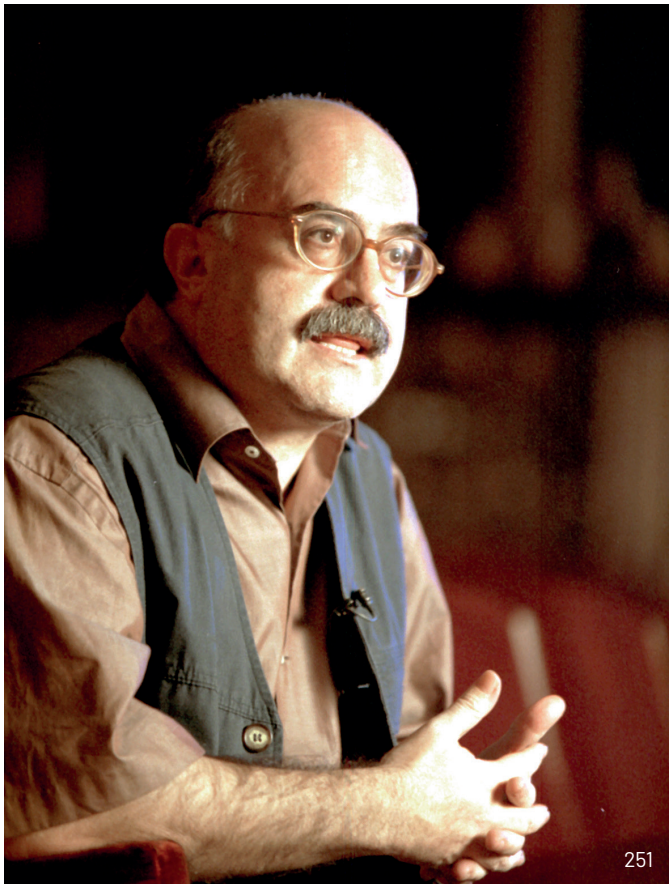
248. David Luque en *Enigma Pessoa*, de Pablo Viar (2018)





249. Alberto Jiménez y Pepe Viyuela en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (2019)

250. Mónica López, Massiel, Carlos Hipólito, Mario Gas, Vicky Peña, Pep Pladellorens y Muntsa Rius en *Follies*, de James Goldman y Stephen Sondheim (2012)





251. Guillermo Heras

252. Blanca Portillo, Aitor Luna, Eduardo Mayo, Damiá Plensa y Santi Martín en *Hamlet* de William Shakespeare (2008)



253



254

253. Cristóbal Suárez, Daniel Freire, Ángela Cremonte, Jorge Kent, Ana Wagener, y José Luis Martínez en *Hamlet*, de William Shakespeare (2016)
254. Helena Pimenta

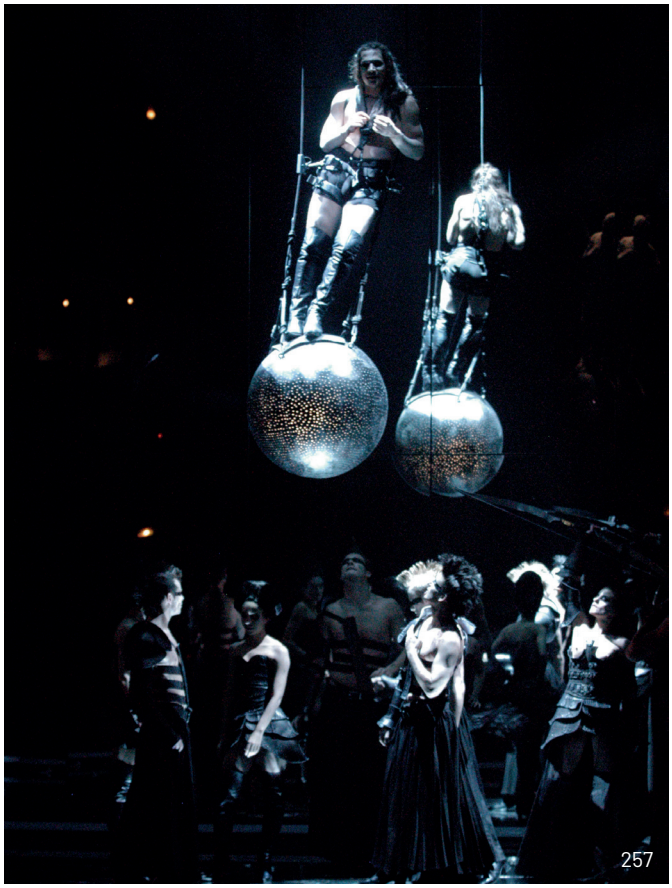


255. *Hipólito*, de Eurípides (2018)





256. Imanol Arias en *La vida a palos. Testamento*, de Pedro Atienza y José Manuel Mora (2018)

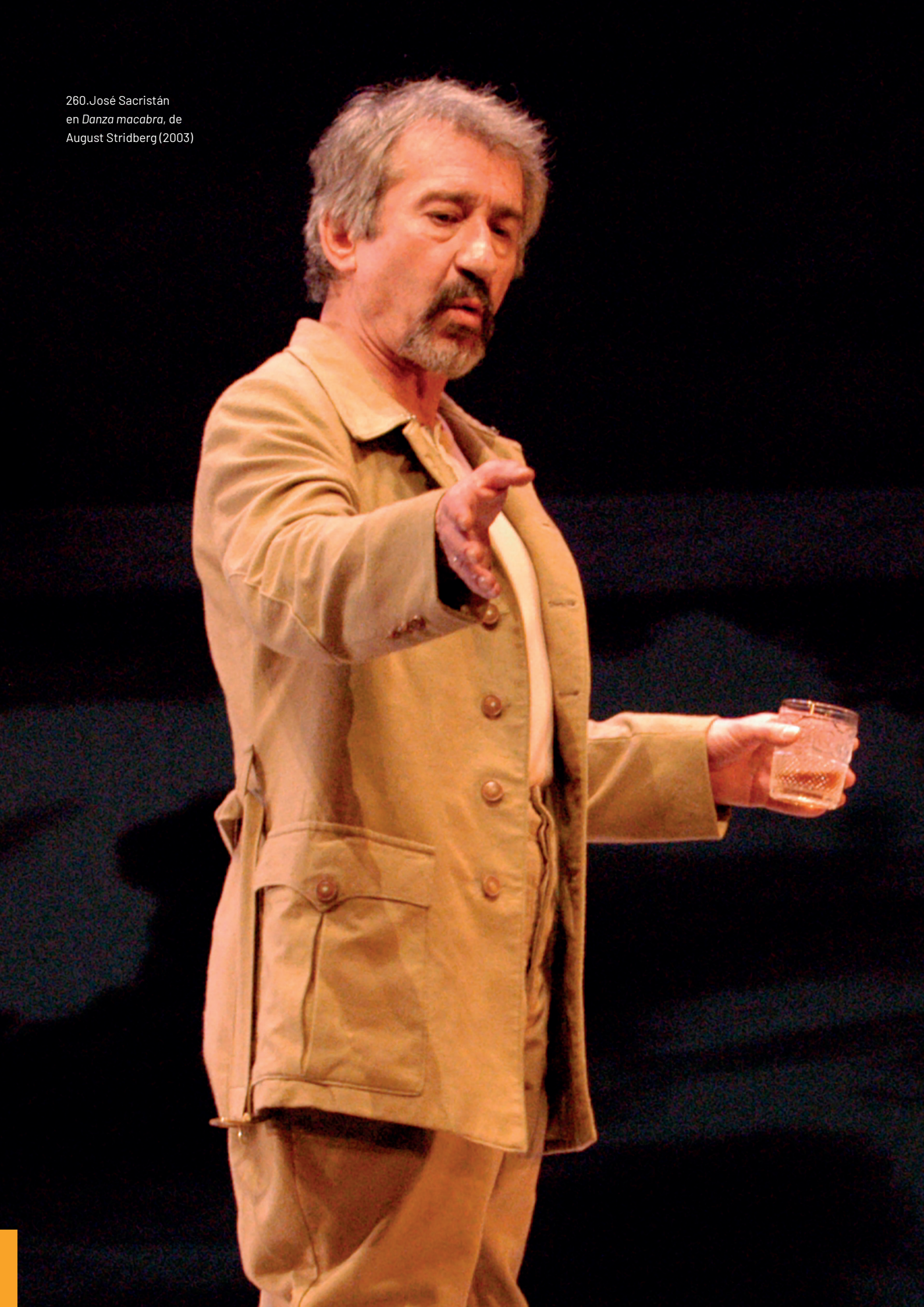

257


258

257, 258. *Infierno o El libro del alma*, Basado en *La Divina Comedia* de Dante (2005)



259. Jeaninne Mestre en *El año del pensamiento mágico*, de Joan Didion (2015)



260. José Sacristán en *Danza macabra*, de August Stridberg (2003)



261. José Sacristán en *Yo soy Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes/José Ramón Fernández (2012)



262



263

262. José Agüero y Adrián Hernández en *Jugar*, de José Agüero y Adrián Hernández (2015)

263. Jorge Basanta, David San José, Eva Rufo, Ana Belén y Ginés García Millán en *Kathie y el hipopótamo*, de Mario Vargas Llosa (2013)



264. Tamia Déniz y Leo Rivera en *La bella Helena*, de Jacques Offenbach (2017)





265. Joaquín Climent, Adriana Ozores, Carmen Ruiz y Fernando Tejero en *La cantante calva*, de Eugène Ionesco (2017)

266. Lolita Flores y Marta Guerras *La fuerza del cariño*, de Emilio Hernández a partir de J. L. Brooks y Dan Gordon (2019)



267



268

267. Alejandro Pau en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (2019)

268. *Lang toi, Nuevo circo de Vietnam*, de Nhat Ly Nguyen (2009)





269. *Lear (Desaparecer)*, de Gon Ramos y Los Números Imaginarios (2019)





270. Lluís Pasqual y Julio Huélamo

271. Lola Herrera en *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes (2016)





272. Lucía Quintana en *Sí, pero no lo soy*, de Alfredo Sanzol (2008)

273. María José Alfonso y Walter Vidarte en *Barcelona, mapa de sombras*, de Lluïsa Cunillé (2006)



274



275

274. Susana Hornos en *María Teresa y el león*, de Susana Hornos (2019)

275. David Espinosa en *Mi gran obra*, de David Espinosa (2012)



276



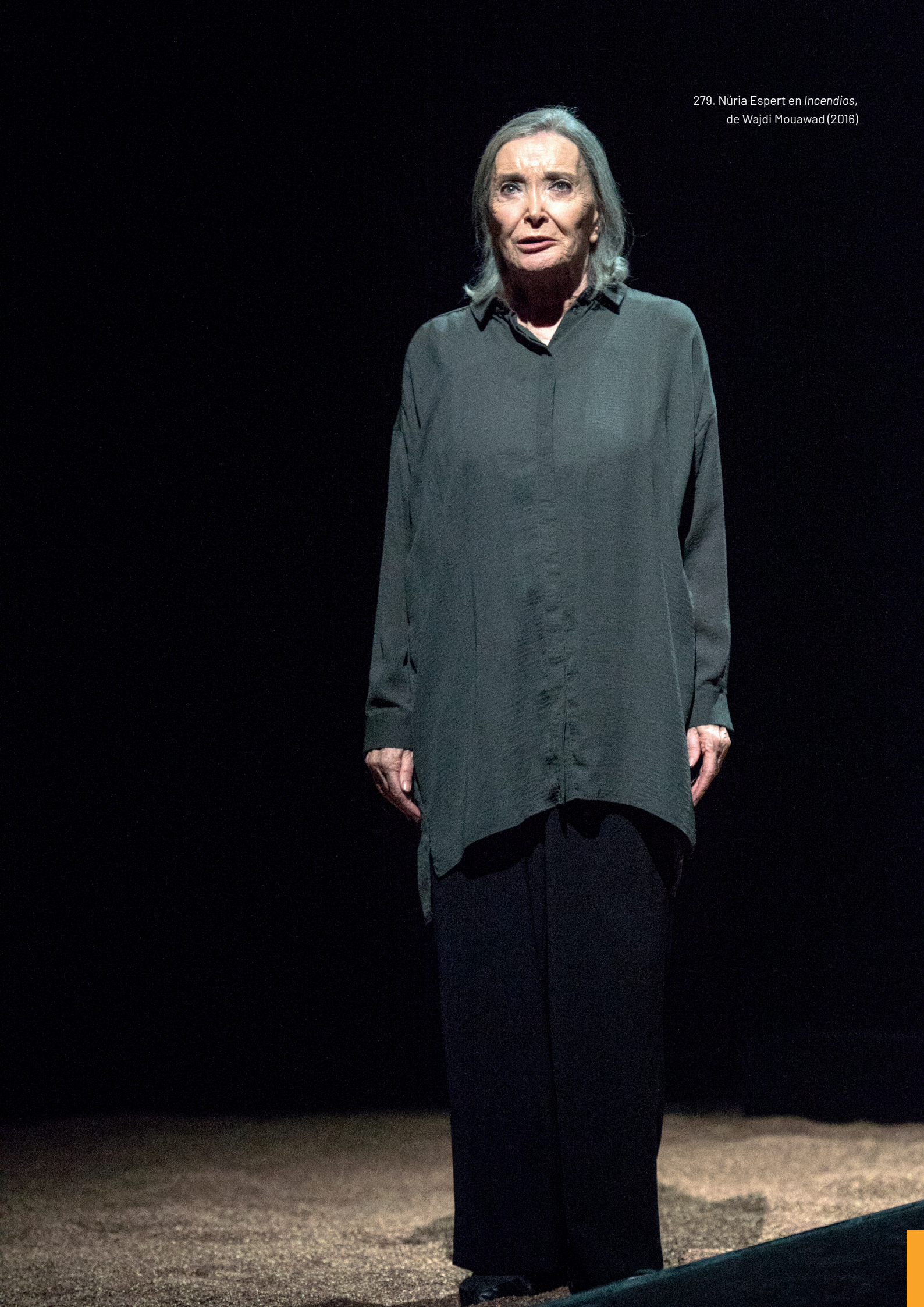
277

276. Teresa Lozano en *Mi película italiana*, de Rocío Bello (2019)

277. *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf (2019)



278. *Numancia*, de Miguel de Cervantes (2016)



279. Núria Espert en *Incendios*, de Wajdi Mouawad (2016)





280. Verónica Almería y Daniel Garod en *Peter Pan*, de Jesús Sanz-Sebastián (2018)

281. *Pingüinas*, de Fernando Arrabal (2015)





282. *Playoff*, de Marta Buchaca (2018)

283. Ester Bellver en *Requiem*, de Ester Bellver (2017)



284. Rossy de Palma en *Resilienza d'amore*, de Rossy de Palma (2015)


285


286

285. Alegría Suárez en *Romancero gitano*, de Federico García Lorca (2014)

286. María Rey Joly, Mayca Teba y Toni Comas en *The opera locos*, de Yllana y Rami Eldar (2018)



287. *Todas hieren y una mata*, de Álvaro Tato (2019)



288. Carmelo Gómez y Ana Torrent en *Todas las noches de un día*, de Alberto Conejero (2018)





289. *Todo lo que está a mi lado*, de Fernando Rubio (2019)


290


291

290. Verónica Forqué y Julieta Serrano en *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca (2004)

291. María San Miguel y Pablo Rodríguez en *Viaje al fin de la noche*, de María San Miguel (2017)

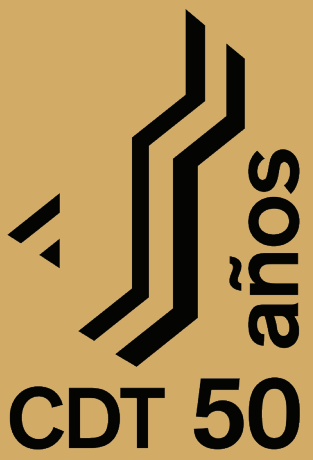


292. *West side Story*, de Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein y Stephen Sondheim (2018)





293. Samuel Viyuela y Juan Carlos Talavera en *Y la casa crecía*, de Jesús Campos (2016)


años
CDT 50

DOCE MOMENTOS INOLVIDABLES

Antes de que apareciera esta publicación, quisimos compartir con quienes siguen nuestra web y nuestros medios algunos tesoros de un fondo documental único: junto a nuestro archivo de más de un millón de documentos, que incluye varios cientos de miles de fotografías; junto a nuestras publicaciones y nuestro gestor de bases de datos, tal vez el más singular de nuestros fondos son las cerca de diez mil obras grabadas en vídeo, una parte de las cuales se pueden disfrutar en una plataforma pionera en este tipo de servicio, la Teatroteca.

Elegimos doce fragmentos inolvidables. Podríamos haber elegido mil, así de rico es nuestro fondo y así de rica ha sido la historia de nuestro teatro desde que, hace más de cuarenta años, venimos registrando en soportes audiovisuales la realidad de la escena en nuestro país.

Son doce viajes con grandes obras y grandes intérpretes. Doce tesoros.

Blanca como Segismundo

Comenzamos con Blanca Portillo en el papel de Segismundo, de ***La vida es sueño***, estrenado en 2012 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico bajo la dirección de Helena Pimenta.

Portillo (Madrid, 1963) destacó como actriz de drama y comedia desde sus inicios en la RESAD, en los 80. Muy pronto comenzó a asumir papeles importantes en estrenos como *Bodas de sangre, Lope de Aguirre traidor, Marat Sade, Oleanna, Eslavos, Madre el drama padre*… A finales de los noventa, la serie de televisión *Siete vidas* la convirtió en una de las actrices más populares de nuestro país, y un Goya revelación por *El color de las nubes* marcó una carrera en el cine que ha culminado en 2022 con su personaje *Maixabel*. Nunca dejó el teatro, en el que a menudo ha asumido roles de directora y productora. Su afán de búsqueda la llevó a trabajar a menudo con creadores como Lavelli, Veronese, Mayorga o Pandur, con quien, entre otros, asumirá el papel de Hamlet. En 2012, se enfrenta a este Segismundo para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, un papel que le valió el Premio Nacional de Teatro.

Fernán-Gómez es Pedro Crespo

Continuamos la serie con otro Calderón: *El alcalde de Zalamea*. En diciembre de 1979, Fernando Fernán-Gómez dirigió este montaje en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. La obra salió de gira y la grabación que mostramos fue realizada en julio de 1980 en el Corral de Comedias de Almagro. Fernán-Gómez asume el papel protagonista y nos ofrece un Pedro Crespo con ecos de sabor antiguo, enraizado en una tradición que conoce muy bien. Le da la réplica un muy joven capitán, Joaquín Kremel. Un viaje en el tiempo de la mano del actor que todos consideraban un maestro.

Fernando Fernán-Gómez (Lima,1921-Madrid, 2007) , hijo natural de la actriz Carola Fernán-Gómez, criado con su abuela y su madre, debutante como actor con 17 años, en plena Guerra Civil, en cuadros vinculados a la CNT, aprendiendo de Carmen Seco, comenzó a dar sus primeros pasos firmes en los escenarios gracias a la confianza de Enrique Jardiel Poncela: *Eloísa está debajo de un almendro*, *El amor solo dura 2.000 metros*, *Madre el drama padre*, hasta el papel destacado de *Los ladrones somos gente honrada*: El Pelirrojo. Después de aquel papel de El Pelirrojo llega el cine como un torrente, 33 películas en siete años. Entre tanto éxito apenas tiene tiempo para un par de comedias más y lo encontramos, al final de la década de los cuarenta, transitando el territorio del teatro de cámara y ensayo. En 1950 dirige por primera vez, con el Teatro de Cámara y Ensayo, y su elección es un desafío: *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, y *La torre sobre el gallinero*, de Vitorio Calvino. En 1953 va a crear su propia compañía, con la que estrena éxitos como *La vida en un bloc* , *El señor vestido de violeta*, *La fierecilla domada, Con derecho a fantasma*, *Mi querido embustero*, *Indiscreciones*, *El pensamiento*, *Sonata a Kreutzer*, *La vil seducción*, *La pereza*, *Un enemigo del pueblo*… Medio centenar de obras, una treintena de trabajos como director de escena… en 1978, cuando se inaugura el Centro Dramático Nacional, su director, Adolfo Marsillach, encarga a Fernán-Gómez el primer texto clásico del CDN, *Abre el ojo*. Es el mismo año en que dirige y protagoniza ***El alcalde de Zalamea***. Su último papel en el Teatro, aunque no su última aparición en las tablas. En 1992 dio una serie de extraordinarios recitales con textos seleccionados de la Literatura universal, que concluía con una inolvidable antología de anuncios por palabras de los periódicos.

Hemos oído en muchas ocasiones a actores veteranos una afirmación que ya en nuestro país, en nuestra Cultura, se ha convertido en un proverbio: "En España hay actores malos, regulares, buenos, muy buenos, extraordinarios… y Fernando Fernán Gómez".

María Fernanda D'Ocón, eterna Benina

La tercera entrega de los doce tesoros con los que celebramos los 50 años de la creación del Centro de Documentación Teatral nos trae el eco de Benito Pérez Galdós en uno de sus personajes eternos: Benina, la protagonista de su novela ***Misericordia***.

En marzo de 1972, José Luis Alonso Mañes dirigió en el Teatro María Guerrero una versión de Alfredo Mañas de la novela de Galdós. El éxito fue tal que hubo de reponerse en

1973 y 1975. Para la protagonista fue el gran papel de su vida, de una larga vida en los escenarios. María Fernanda Conejos (Valencia, 1937-Barcelona 2022) tomó un apellido de sus antepasados por consejo de su maestra, Carmen Seco, que dirigió sus pasos hacia el teatro. Tras un debut en el TEU se casa con Mario Antolín y con él protagoniza *Maribel y la extraña familia*, por la que gana el premio de la Crítica de Barcelona y el interés de directores como Narros, Marsillach, Fernández Montesinos… y, especialmente, José Luis Alonso, que la convierte en primera actriz del Teatro María Guerrero durante una década. De esa época es esa primera Benina.

Tiempo después, el que fuera ayudante de dirección de aquella puesta en escena, Manuel Canseco, la reprodujo repitiendo el éxito de treinta años atrás con la misma actriz protagonista. De aquel montaje de 2001 es el fragmento que aquí ofrecemos.

Carmelo Gómez, el Caballero

Miguel Narros fue uno de los más importantes directores de escena españoles del siglo XX. Algo que todos recuerdan de su trabajo es que le gustaba encontrar jóvenes talentos, dar oportunidades a sus estudiantes. En 1986 contó con un joven recién salido de la RESAD para un papel en *El sueño de una noche de verano*. Volvió a contar con él en 1988 para *La Malquerida* y finalmente, en 1990, le dio el papel protagonista de ***El caballero de Olmedo*** para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Para entonces, Carmelo Gómez (Sahagún, 1962) había tenido pequeñas apariciones en el cine; su debut, de la mano de otro maestro: una pequeña intervención en *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez. A partir de aquel papel protagonista en la tragedia de Lope de Vega, comenzó una impresionante carrera como actor de cine, con 35 películas en treinta años, y regresó al teatro siempre que pudo. Precisamente, uno de sus últimos trabajos en el escenario fue su regreso a la Compañía Nacional de Teatro Clásico para encarnar a Pedro Crespo. Así que este monólogo que ofrecemos fue un momento especial de nuestro teatro: el primer gran papel de uno de nuestros más grandes actores.

Machi y Las Meninas

Después de unos años en un grupo de Getafe, Taormina, se presentó a la escuela de actores que José Luis Gómez formó en la apertura del Teatro de la Abadía. El primer montaje de aquel proyecto, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, mostró a la profesión la calidad asombrosa de una actriz hasta entonces desconocida. Cinco años después, le ofrecerían un pequeño papel para televisión que la convertiría en una de las actrices más populares de nuestro país. Dos series de televisión y más de cuarenta películas, pero prácticamente el mismo número de obras de teatro, porque Carmen Machi (Madrid, 1963) nunca ha querido dejar de subir a los escenarios y seguir buscando desafíos. Así como en el cine y la televisión ha asumido habitualmente personajes humorísticos y cercanos, en el teatro ha desarrollado una carrera llena de riesgo, de papeles tan variados como la Liubov de *El jardín de los cerezos*, la Helena de *Juicio a una zorra*, la tortuga de *La tortuga de Darwin*, la Sasha de *Platonov* o esta monja pintora de ***La autora de Las Meninas***, una de las mejores obras de Ernesto Caballero, un referente para las generaciones de dramaturgos y directores surgidos en los últimos treinta años, autor y director imprescindible que ha contado con Machi desde sus inicios en cinco de sus obras: *María Sarmiento, Santiago de Cuba y cierra España, Un busto al cuerpo, Auto, La tortuga de Darwin* y que volvió a contar con Carmen como protagonista de la comedia que ahora nos ocupa. Aquí ofrecemos un fragmento de este trabajo, en el que acompañan a Machi los actores Mireia Aixalá y Francisco Reyes, cuyo deletéreo personaje cita a uno de los autores favoritos de Caballero: "Con haberlo imaginado / hecho tienes la mitad".

Gómez y Mío Cid

Fue precisamente con un monólogo, hace cincuenta años, cómo José Luis Gómez (Huelva, 1940) se dio a conocer de una manera deslumbrante para el público español. Gómez, formado en Alemania y ya popular en ese país gracias a un personaje cómico, decide en ese año dar un giro a su carrera y regresa a España presentando textos de Handke y Kafka.

No se puede en una nota breve resumir este medio siglo de José Luis Gómez, director del Teatro Español y del Centro Dramático Nacional; director fundador del Teatro de la Abadía durante 25 años, creador de espectáculos inolvidables, referente por su sabio y riguroso proceso creativo. Aquel *Informe para una academia* de 1971 fue el primero de un ramillete de magníficos monólogos que han marcado su trayectoria como actor: *Carta al padre*; Azaña, una pasión española; *Diario de un poeta recién casado*; *Unamuno, venceréis pero no convenceréis*… hasta llegar a este *Mío Cid*, un proyecto muy especial que se relaciona inevitablemente con su pasión por la palabra, por el estudio del idioma, que llevó a la Real Academia a convertirlo en el primer actor miembro de la Casa (Hace pocas semanas recordábamos que otro actor académico, pero Fernando Fernán-Gómez había escrito 12 obras de teatro, trece novelas y 36 guiones cinematográficos). Tras su entrada en la RAE, Gómez organizó un memorable ciclo de recitales, *Cómicos de la Lengua*, en el que grandes intérpretes de nuestro país, presentados por miembros de la Academia,

recitaban fragmentos de las obras fundamentales de nuestra Literatura. Aquel fue el germen de este *Mío Cid* que se estrenó en el difícil 2020.

Nuria Espert hace Lorca

Vamos a confiarles un pequeño secreto: las memorias de Nuria Espert (*De aire y fuego*, escritas con Marcos Ordóñez), desde hace unos años, no descansan en los anaqueles de nuestra Biblioteca, sino en un lugar más accesible de nuestro departamento de Usuarios. La razón es que acudimos a ellas a menudo, para añadir detalles a alguno de los documentos que elaboramos. Se podría decir que la gran Historia del Teatro en nuestro país durante los últimos sesenta años pasa muy a menudo por Nuria Espert. (Barcelona, 1935). En nuestras notas de Efemérides nos hemos acercado a la trayectoria de Nuria en varios hitos de los años sesenta, como el estreno de *Hamlet*, en el que ella interpretaba el papel del príncipe danés, en el Teatro Griego de Barcelona en 1960; o su intervención en la primera celebración del Día Mundial del Teatro junto a figuras como Charles Chaplin, Michael Redgrave, Hans Mesmer, Vitorio Gassman y Jean Louis Barrault, en 1962; o el estreno de *El deseo bajo los olmos* en aquel mismo año 1962; o su *María Rosa* de 1964; o la recuperación de *Nuestra Natacha* en 1966; el tremendo éxito de *Las criadas*, en 1969; o el encuentro con un joven Lluís Pasqual en 1978 para poner en pie *Una altra Fedra, si us plau*.

Quedan después cuatro décadas prodigiosas que culminan, de momento, de la mano del mismo director: en estos días, Nuria gira por España su *Romancero gitano*. En la nota de Efemérides de *Una altra Fedra*… mencionábamos los trabajos que habían compartido Pasqual y Espert: "Aquel primer encuentro de Espert y Pasqual tardaría en repetirse, casi veinte años: sería en el formidable montaje *Haciendo Lorca*, de 1996, en que Pasqual destilaba todo su conocimiento de la escritura del poeta granadino en una puesta en escena esencial que contaba con Nuria Espert y Alfredo Alcón en el escenario. Desde ese reencuentro ha dado maravillosos frutos posteriores: *La brisa de la vida* (2003); *La casa de Bernarda Alba* (2009); y *El rei Lear* (2015). Además, en 2013, Pasqual montaría una lectura dramatizada de *Una altra Fedra, si us plau*, con la intervención de Nuria Espert, en el Lliure de la montaña de Montjuic, para celebrar el centenario del poeta. Aquel homenaje se tituló *Recordant la Fedra*."

Hemos elegido un fragmento de aquel *Haciendo Lorca* de 1995 para incluir a Nuria Espert en esta colección de Tesoros y no ha sido una elección fácil: quedan para otra ocasión su Bernarda, su Romancero, su *Incendios*, su Doña Rosita, su *Cerco de Leningrado*…

Nuria compartía escenario con el gran actor argentino Alfredo Alcón; también Alcón formará parte de esta colección de momentos inolvidables.

Bódalo y Alexandre abren el CDN

Cuando José Luis Gómez recibe el encargo de inaugurar una nueva institución, el Centro Dramático Nacional, en 1978, lo hace con una obra de uno de los autores más importantes del momento, José María Rodríguez Méndez, y encabeza su reparto con dos veteranos inolvidables de la Historia del Teatro en España: José Bódalo y Manolo Alexandre.

Para muchos aficionados al teatro en España, José Bódalo ha sido un referente de los años sesenta y setenta, por su trabajo continuado en el Teatro María Guerrero a las órdenes de José Luis Alonso y por las muchas y sobresalientes intervenciones que tuvo en los dramáticos de televisión, los célebres Estudio 1. Bódalo (Córdoba, Argentina, 1916-Madrid, 1985) estaba en el oficio desde siempre y fue siempre capaz de ponerse a las órdenes de directores muy exigentes y poner al día su modo de trabajar. Así fue durante diez años con Alonso y así fue en sus últimos años con José Luis Gómez, que volvería a contar con él para protagonizar *La velada en Benicarló*.

Manuel Alejandre Abarca (Madrid, 1917-2010)), por nombre artístico Manuel Alexandre, tuvo tanto éxito en cine y televisión (Cerca de doscientos cincuenta trabajos entre los dos medios) que apenas se menciona, cuando se habla de él, su larga carrera en paralelo sobre los escenarios. Más de medio centenar de obras a lo largo de sesenta años de profesión. Tras unos primeros pasos en grupos universitarios, se inició como actor profesional en los años cuarenta, en la compañía de Valeriano León. Posteriormente, ingresó en la de Tina Gascó y Fernando Granada, así como en la de Ismael Merlo y en la de Mercedes Prendes. En 1940 interpretó varios papeles con la compañía Guerrero-Mendoza, en el Teatro Español de Madrid: *La florista de la reina* y *La venta de los gatos*. En 1949, también en el Español, trabaja en *Hamlet*, con dirección de Cayetano Luca de Tena. En los años cincuenta y sesenta interpreta sobre todo comedias, como *Una bomba llamada Abelardo*, *El caso del señor vestido de violeta*, *Vamos a contar mentiras*, o *Gravemente peligrosa*. En los setenta interpreta *Don Juan o el amor a la geometría*, en el Teatro María Guerrero; y estas *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. En los ochenta, continúa colaborando con el CDN en montajes como *Luces de bohemia* y *Madre Coraje y sus hijos*, ambos dirigidos por Lluís Pasqual. Se despidió de los escenarios con *Atraco a las tres* (2001) y *Tres hombres y un destino* (2004).

A Bódalo y Alexandre los acompañan en este fragmento otros dos extraordinarios actores: Fidel Almansa y José Vivó.

López Vázquez, Ana Belén y las palabras de Max

Georges Cukor, el director que tuvo a sus órdenes a Katharine Hepburn, Laurence Olivier, Dick Bogarde, Audrey Hepburn, Rex Harrison, Ana Magnani, James Mason, Spencer Tracy, Ingrid Bergman… dijo en una ocasión que el mejor actor del mundo era un español con el que había trabajado en la película *Viajes con mi tía*, protagonizada por Maggie Smith. Se trataba de José Luis López Vázquez (Madrid, 1922 – 2009).

La apabullante cantidad de trabajos en cine y televisión (IMDB cuenta 262) puede hacer que olvidemos que fue un hombre de teatro vocacional, que comenzó en 1943 en el Teatro Español Universitario con Modesto Higueras y que hasta los años sesenta compaginó el oficio de actor con los de escenógrafo y figurinista; incluso, en una ocasión como director de escena. O que obtuvo, en 2002, el Premio Nacional de Teatro. Sobre su vocación teatral, vale decir que sus trabajos en el escenario, como actor, figurinista o escenógrafo, superaron el medio centenar; y que se retiró definitivamente de los escenarios a la edad de 82 años. En los primeros años ochenta protagonizó para el Centro Dramático Nacional *Vade Retro*, que supuso la consagración de Fermín Cabal como dramaturgo. Al año siguiente de aquel estreno, asumió la voz de Max Aub en la adaptación de la crónica *La gallina ciega* realizada por el crítico José Monleón que se pudo ver en el Teatro María Guerrero.

Le da la réplica una de las más célebres estrellas del teatro, el cine y la canción de los últimos cuarenta años en nuestro país. Ana Belén (Madrid, 1951) debutó en el cine con catorce años – tomó su nombre artístico de su personaje en la película *Zampo y yo* – y el director Miguel Narros, que hacía un pequeño papel en la película, se convirtió en su mentor y maestro. Pilar estudió en el TEI al tiempo que, en seguida, comenzó a trabajar en teatro, en la compañía del Teatro Español. Narros la dirigió entre 1966 – Tenía quince años – y 1975 en *Numancia*, *El rey Lear*, *Las mujeres sabias*, *El rufián Castrucho*, *Medida por medida*, *Don Juan Tenorio*, *El sí de las niñas*… tras salir de la compañía del Español, continuó en el mismo entorno: Narros, Layton, José Carlos Plaza, hasta la llegada al CDN en 1981 con Lluís Pasqual. Siguieron personajes como Adela, Ofelia, Electra, Medea, Fedra… Hasta la reciente Cleopatra con la CNTC.

Alcón y Vidarte en 'El Público'

El Público se ha convertido, desde que lo publicara Rafael Martínez Nadal en 1976, en el gran referente del teatro de Federico García Lorca, en el misterio en que quieren adentrarse muchos dramaturgos y directores de escena. En 1986, tuvieron lugar los primeros estrenos profesionales de esta obra inacabada que se salvó casi por casualidad tras el asesinato de su autor. En diciembre se estrenó por fin como obra de teatro: Lluís Pasqual asumió aquella producción como director del Centro Dramático Nacional. Estrenó la obra en el Piccolo Teatro de Milán el 10 de diciembre y pocos días después, el 17 de enero de 1987, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

En esta serie de tesoros hemos ido eligiendo a grandes intérpretes con palabras de grandes autores españoles. Los dos actores que juegan esta escena de *El Público* nos llevan a recordar el rico camino de ida y vuelta de España a América que han tenido los actores del siglo XX. En esta ocasión, dos gigantes venidos de Uruguay y Argentina recuperan las palabras de Lorca. Nadie mejor que ellos, ya que Walter Vidarte (Montevideo, 1931- Madrid, 2011) se formó en la Escuela de Arte Dramático de Montevideo, que dirigía Margarita Xirgu; y Alfredo Alcón (Buenos Aires, 1930 – 2014) estrenó en Buenos Aires en 1963 *Yerma*, dirigido por la Xirgu, en compañía de María Casares.

Si las visitas a España de Alcón fueron esporádicas pero constantes desde 1965 – en teatro se ha podido disfrutar de su trabajo en obras como *El zapato de raso* y *A Electra le sienta bien el luto* con José Luis Alonso en 1965; con Pasqual, *Eduardo II* y *El Público* en los años ochenta, y *Haciendo Lorca* en 1995; con Vera, *Rey Lear* en 2008 –, Walter hizo de España su hogar tras haber sido una figura fundamental del teatro en Uruguay y más tarde en Argentina, de donde tuvo que huir por las amenazas de muerte de la triple A. Desde 1973 se convirtió en uno de los actores más apreciados de nuestro teatro, con una treintena de trabajos en teatro y otras tantas apariciones en cine, más un sinnúmero de trabajos en televisión.

Así que presentamos a dos grandísimos actores americanos en una escena que Federico García Lorca esbozó entre Nueva York y La Habana.

La muerte de Max

En una selección que reúne grandes intérpretes y grandes autores de nuestro teatro, era imposible que faltase don Ramón del Valle-Inclán.

En el otoño de 2018, aprovechábamos una nueva producción de ***Luces de Bohemia*** para hacer un repaso por todas las puestas en escena de esta obra en nuestro país.

En el video de aquella nota podemos disfrutar de los trabajos de José María Rodero con Carlos Lucena; Carlos Ballesteros con Manuel de Blas; Ramón Barea con Cesáreo Estébanez; y Gonzalo de Castro con Enric Benavent. Aquella obra cumbre de nuestra Literatura dramática había sido publicada por primera vez en 1920 en la revista España y en su redacción definitiva, con tres escenas más, en 1924.

En 2018, los actores Juan Codina y Chema Adeva unían sus nombres a esa lista de Estrellas y Latinos, en una puesta en

escena del que poco después sería nombrado nuevo director del Centro Dramático Nacional. Nada mejor que esta serie de tesoros para añadir la escena completa que ofrecíamos en aquellos Estrenos con Historia, ahora con dos de nuestros mejores actores actuales y en una excelente grabación de nuestros compañeros del equipo de Audiovisuales.

Una noche con los clásicos

Estamos convencidos de que no podíamos encontrar un mejor cierre para esta serie de doce tesoros que este encuentro de tres grandes intérpretes que tuvo su estreno en el Corral de Comedias de Almagro en julio de 1996: ***Una noche con los clásicos***.

Adolfo Marsillach (Barcelona,1928 - Madrid, 2002) fue una de las personalidades más importantes del teatro español del siglo XX. Como actor desde los primeros años cincuenta; más tarde como director de propuestas tan memorables como *Marat-Sade* o *Tartufo*, que revolucionaron la escena española en los últimos años de la dictadura; como primer director del Centro Dramático Nacional; y como creador y director durante sus diez primeros años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En 1996, el cambio de gobierno motivó su decisión de dimitir como director de la CNTC. Ese mismo verano, reunió a dos grandes actrices y viejas amigas para ofrecer un recital con textos españoles de los siglos de Oro.

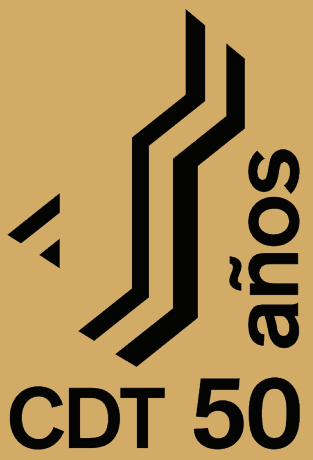
Acompañan a Marsillach dos de las grandes actrices de la Historia de nuestro teatro, que lo habían acompañado con su sabiduría y experiencia durante la etapa de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: María Jesús Valdés (Madrid, 1927-2011), eximia actriz de los años 40 y 50 con directores como Cayetano Luca de Tena y José Luis Alonso, se había retirado en 1956. Marsillach la recuperó para que impartiera clases magistrales sobre el verso a los actores de la Compañía, con el fin de recuperar la tradición que ella había podido conocer con Luca de Tena. Años después, volvería a pisar los escenarios con montajes como *La dama del alba* con Pérez de la Fuente o *El cerco de Leningrado* con Omar Grasso, como comienzo de una segunda etapa llena de éxitos. Amparo Rivelles (1925-2013) había continuado - tal vez podríamos decir que superado – la trayectoria de sus padres, dos grandes figuras de la escena: Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara. Su trayectoria como primera actriz también se vio interrumpida mediados los años cincuenta, cuando viajó a México para una corta estancia que se convirtió en veinte años. Regresó a los escenarios españoles a finales de los años setenta con el mismo éxito que cuando los dejó; y en 1988 Adolfo Marsillach la llamó para protagonizar uno de los montajes históricos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *La Celestina*.

Tal vez notará usted que este último fragmento es un poco más largo que los anteriores. Seguro que se hace cargo de lo difícil que ha sido elegir una parte de aquel todo.



Centro de Documentación
de las Artes Escénicas
y de la Música



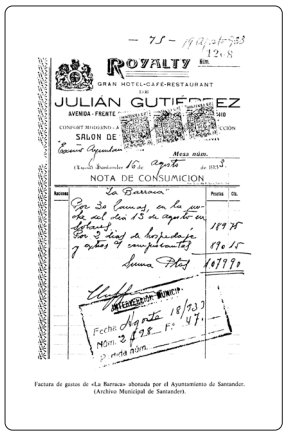

años
CDT 50

TESOROS

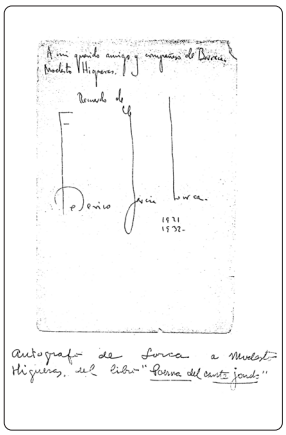


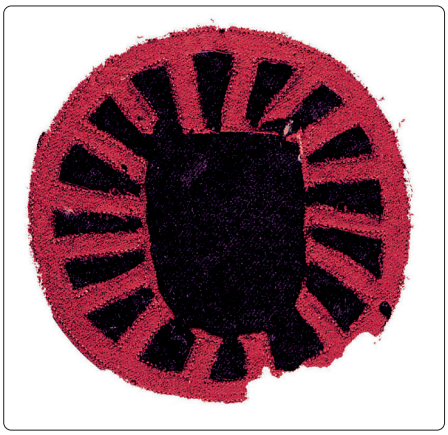
Si la mayor parte de la información que gestiona el Centro de Documentación proviene de la prensa, los programas de mano o los propios registros audiovisuales – fotografías, grabaciones videográficas o fonográficas… - otra parte no pequeña es la aportada por compañías y profesionales, más algunos fondos históricos que provienen de los Archivos Generales o de Teatros Nacionales. A esto se añaden algunos legados de personas vinculadas a la profesión que no solo aportan información muy valiosa, sino, en ocasiones, algunos tesoros dignos de un museo, por la información que aportan y por las personas a las que conciernen. Aquí reunimos unos cuantos de esos tesoros:

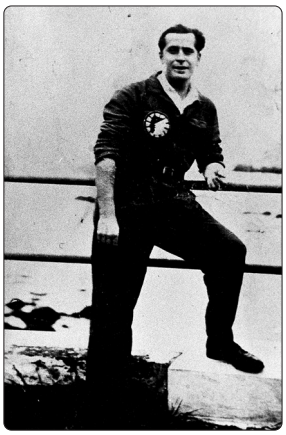
Modesto Higueras y La Barraca

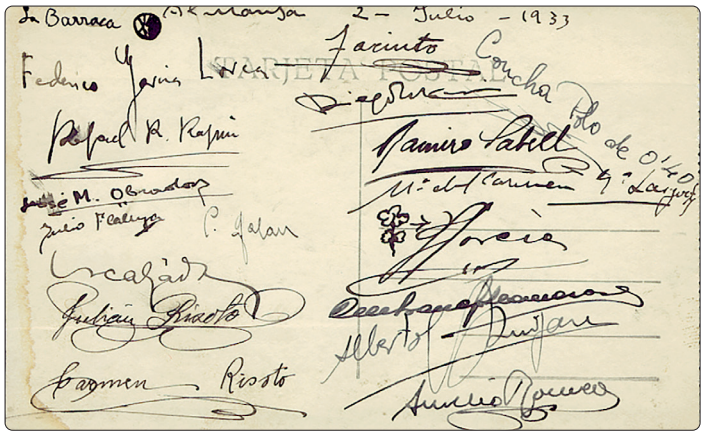


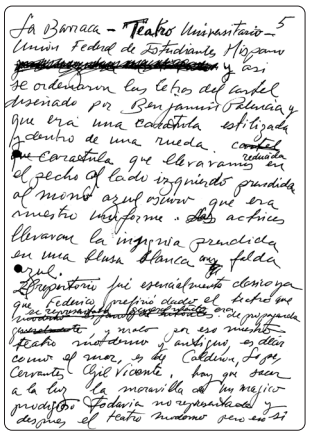
Factura de gastos de «La Barraca» abonada por el Ayuntamiento de Santander. (Archivo Municipal de Santander).

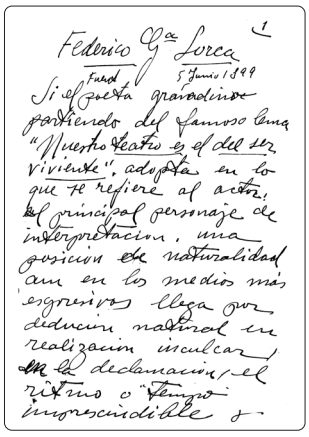

Autógrafo de Lorca a Modesto Higueras, del libro "Poema del cante jondo".

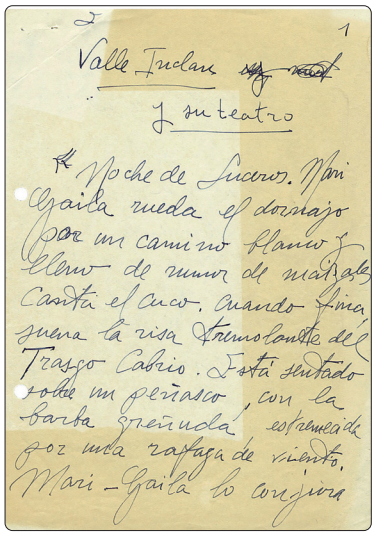







La Barraca - Teatro Universitario -
Unión Federal de Estudiantes Hispanos y así se ordenaron los letras del cartel diseñado por Benjamín Palencia y que era una cabecilla estilizada dentro de una rueda. Cantaba que llevaríamos en el pecho al lado izquierdo prendida al monte azul oscuro que era nuestro uniforme. Las actrices llevaron la insignia prendida en una blusa blanca y falda azul.
El empresario fue especialmente demoniaco que Federico prefirió dentro el teatro [illegible] teatro nuestro de antiguo, es decir como el mar, es hay Calderón, Lope de Cervantes, Gil Vicente, hay que sacar a la luz la maravilla de un mejor providente todavía no representada y después el teatro moderno pero es así


Federico G.a Lorca
Fuente Vaqueros 5 Junio 1899
Si el puesta granadino pardiendo del famoso lema "Nuestro teatro es el del ser viviente", adopta en lo que se refiere al actor, el principal personaje de interpretación, una posición de naturalidad aun en los medios más expresivos llega por deducción natural en realización inculcar / la declamación / el ritmo o "tempo" imprescindible


Valle Inclán y su teatro
Noche de Lucero. Mari Gaila rueda el dornajo por un camino llano y lleno de nuevo de matas. Canta el cuco. Cuando suena la risa tremolante del Trasgo Cabrio. Está sentado sobre un peñasco, con la barba greñuda, estremecido por una ráfaga de viento. Mari-Gaila lo conjura

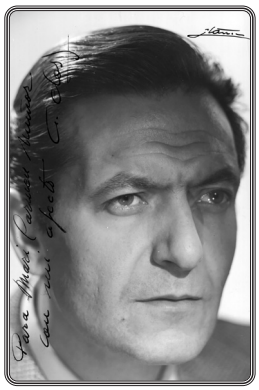


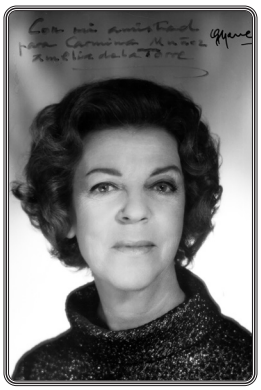




Modesto Higueras, que fue colaborador de Federico García Lorca en La Barraca, Director del TEU, del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo y del Teatro Español de Madrid, donó al CDT un archivo con gran variedad de documentos referidos a su trayectoria. Entre ellos, uno que estremece por su significado: su insignia de La Barraca.

Carmen Muñoz

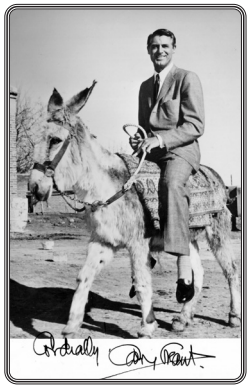


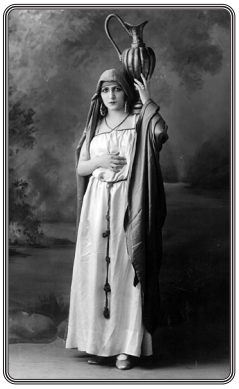




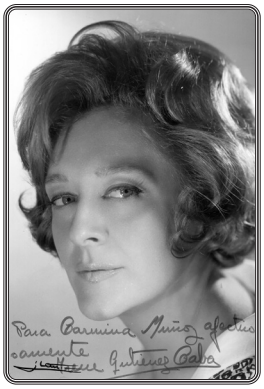






Carmen Muñoz acompañó durante años a la gran actriz Eugenia Zúffoli. Cuando el CDT recibió un interesantísimo legado de la actriz, con fotografías, recortes de prensa, programas… también llegó a nuestras manos un álbum en el que Carmencita había coleccionado los autógrafos de docenas de artistas del cine y de los escenarios. Presentamos aquí una pequeña muestra, como si fueran un par de páginas de uno de esos álbumes de cromos de artistas tan populares en el siglo XX.




ROSITA HERNAN













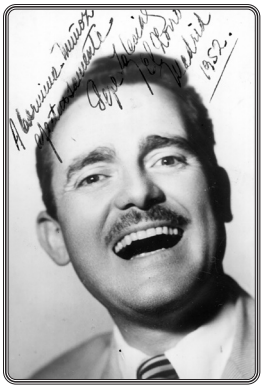

LUIS MARIANO












Para Carmina Marín,
recuerdo cordial de
Ramon Ramper



Los cuadernos de Teatros Nacionales



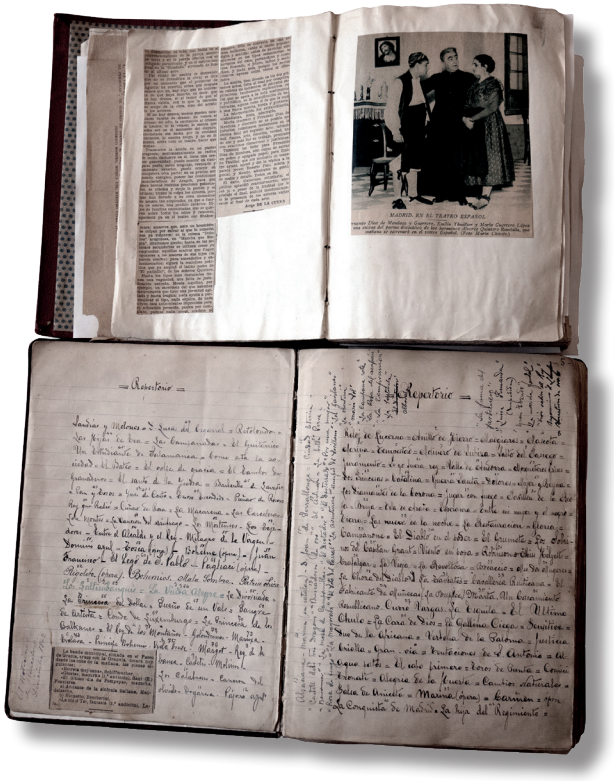
De los fondos de Teatros Nacionales llegaron al CDT docenas de cuadernos que contenían copias de las obras que se representaron. Eran los cuadernos de trabajo de los directores y regidores de las obras. Aquí recuperamos los cuadernos correspondientes al estreno de 1949 de Historia de una escalera, uno de los cuales lleva la firma de Antonio Buero Vallejo.

Recuerdos de un siglo de Teatro

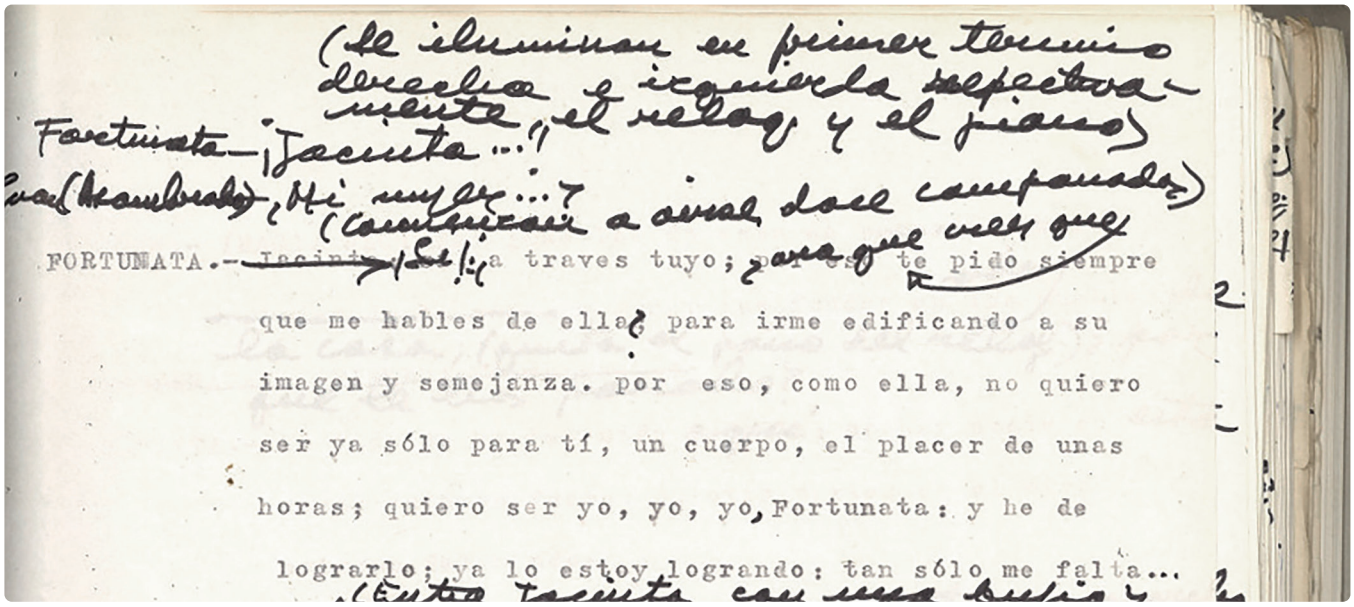


Durante décadas, un apasionado del teatro llamado **Luis García Zamorano** recortó y pegó pacientemente recortes de prensa relativos al teatro en Madrid desde 1851. Estos miles y miles de recortes llegaron al dramaturgo **José López Rubio**, que tenía en mente preparar una gran enciclopedia del teatro. Estos 47 volúmenes encuadernados en piel son una de las más antiguas donaciones con que cuenta el Centro de Documentación. Hoy se pueden consultar en formato PDF en nuestra web, con el nombre genérico Recuerdos de un siglo de Teatro. https://www.teatro.es/es/publicaciones/recuerdos-de-un-siglo-de-teatro-1851-1955



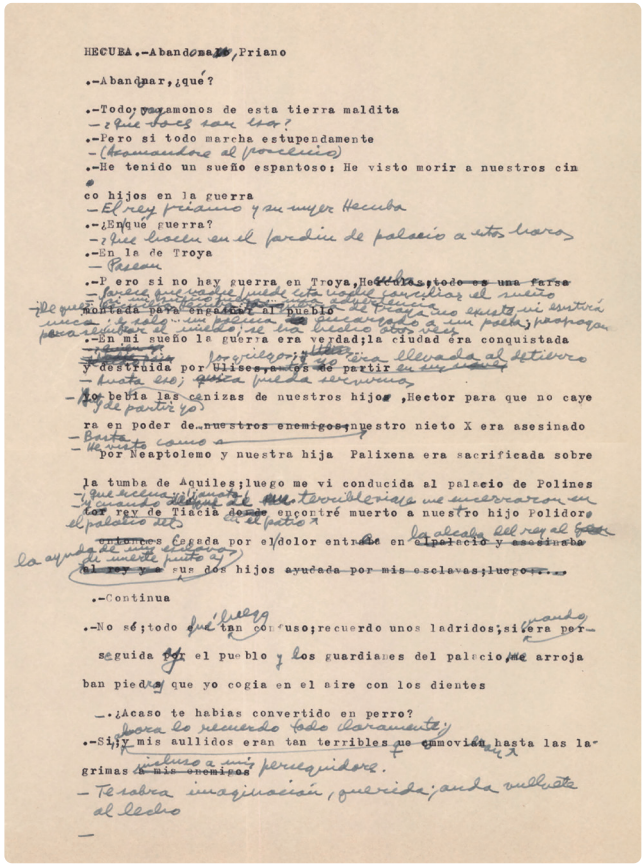


Ricardo López Aranda y Lauro Olmo



FORTUNATA.-- Jacinta ... ¡a través tuyo; ... te pido siempre que me hables de ella, para irme edificando a su imagen y semejanza. por eso, como ella, no quiero ser ya sólo para tí, un cuerpo, el placer de unas horas; quiero ser yo, yo, yo, Fortunata: y he de lograrlo; ya lo estoy logrando: tan sólo me falta...

Ricardo López Aranda



HECUBA.-Abandonar, Priano

.-Abandonar, ¿qué?

.-Todos vagamos de esta tierra maldita

.-Pero si todo marcha estupendamente

.-He tenido un sueño espantoso; He visto morir a nuestros cin

co hijos en la guerra

.-¿Enque guerra?

.-En la de Troya

.-Pero si no hay guerra en Troya, Hecuba; todo es una farsa

montada para engañar al pueblo

.-En mi sueño la guerra era verdad; la ciudad era conquistada

y destruida por Ulises, a los de partir

Yo bebía las cenizas de nuestros hijos, Hector para que no caye

ra en poder de nuestros enemigos; nuestro nieto X era asesinado

por Neaptolemo y nuestra hija Palixena era sacrificada sobre

la tumba de Aquiles; luego me vi conducida al palacio de Polines

tor rey de Tracia donde encontré muerto a nuestro hijo Polidoro

en el palacio

entonces cegada por el dolor entraba en el palacio y asesinaba

a mis enemigos

a sus dos hijos ayudada por mis esclavas; luego...

.-Continua

.-No sé; todo fue tan confuso; recuerdo unos ladridos; siéra por

seguida por el pueblo y los guardianes del palacio, me arroja

ban piedras que yo cogia en el aire con los dientes

.-¿Acaso te habias convertido en perro?

.-Si, y mis aullidos eran tan terribles que conmovian hasta las la

grimas de mis enemigos

- Tenebrosa imaginación, querida; anda vuelvete al lecho

Lauro Olmo

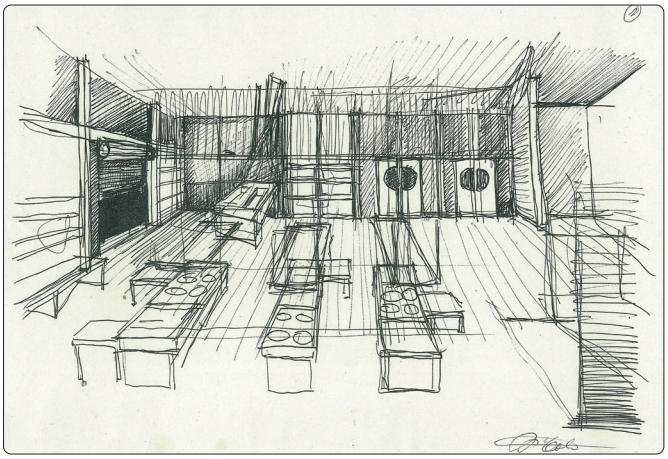
Al Centro llegaron hace pocos años los legados de dos grandes dramatugos españoles de la segunda mitad del siglo XX: **Ricardo López Aranda** y **Lauro Olmo**. En ambos, correspondencia, programas, fotografías… pero, sobre todo, libretos llenos de anotaciones que esclarecen su forma de acercarse a la Literatura dramática. Textos, algunos inéditos, que esperan el encuentro con los estudiosos de nuestro Teatro.

Sigfrido Burmann y Andrea D'Odorico

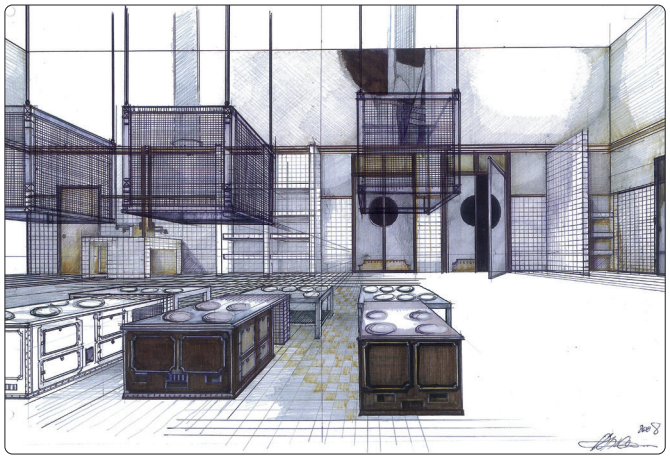


Sigfrido Burmann

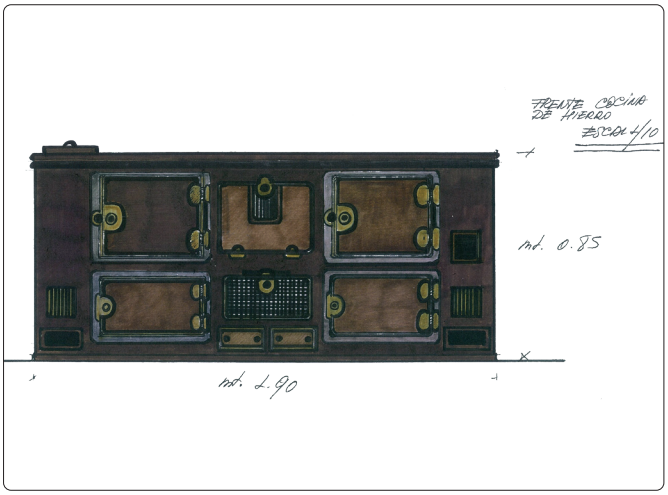
Los herederos de dos de las mayores figuras de la escenografía en España, **Sigfrido Burman** y **Andrea D'Odorico**, aportaron a los fondos del Centro de Documentación diseños de estos dos grandes artistas. En el caso de D'Odorico, además, importantes documentos sobre su etapa como productor. Mostramos aquí dibujos de los estrenos de *Yerma* y *Bodas de sangre*, de Burman, y de La cena de los generales, de D'Odorico.



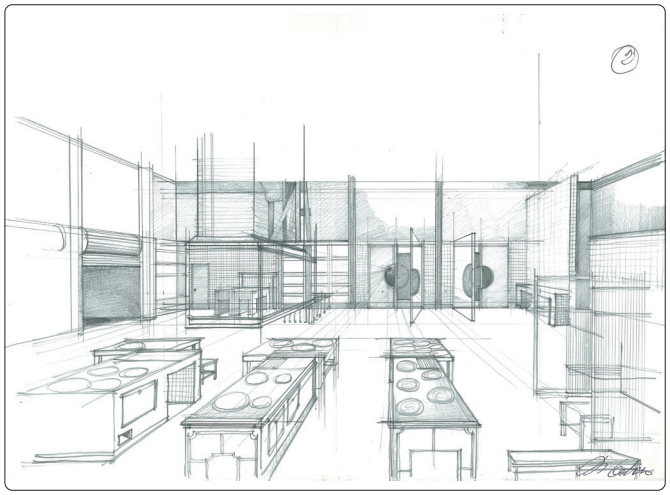
Andrea D'Odorico



Andrea D'Odorico



Andrea D'Odorico



Andrea D'Odorico

Los programas de Ángel Martínez Roger

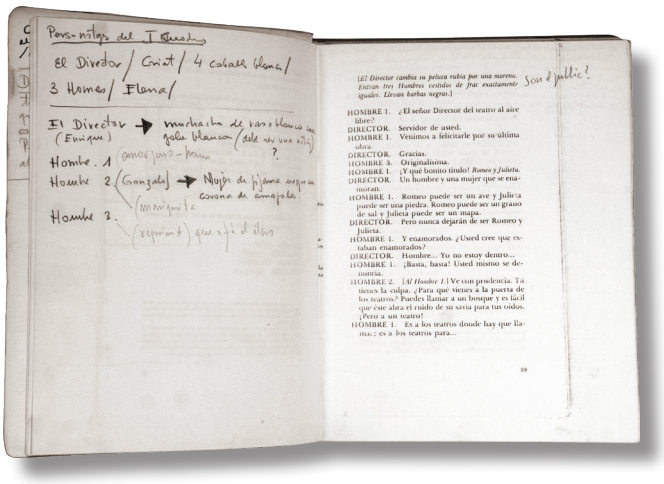


Una costumbre de muchos profesionales y aficionados es guardar programas de mano. Muchos han ofrecido al Centro valiosas colecciones de programas, que resultan de una gran utilidad para, por ejemplo, completar la ficha de las personas que trabajaron en esos espectáculos. El profesor **Ángel Martínez Roger** nos sorprendió con una colección diferente, ya que se trataba de programas antiguos, únicos, que recuperaban nombres casi olvidados. Estas recuperaciones son algo que da un hondo sentido al trabajo del Centro.

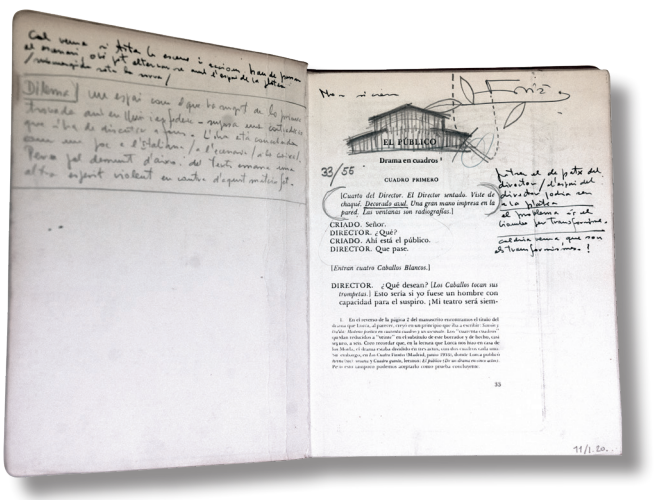
El archivo de Lluís Pasqual



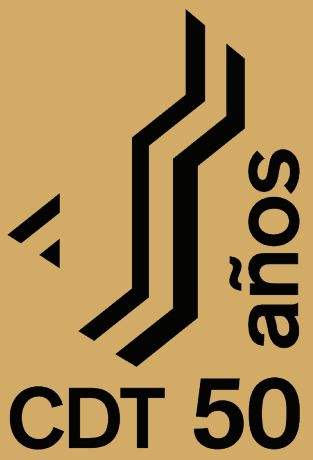
Hace algunos meses, enviamos al director **Lluís Pasqual** una copia de una fotografía que estábamos clasificando, en la que aparecía junto a Buero Vallejo. La respuesta fue una llamada telefónica: "¿Os interesa ocuparos de mi archivo? Son setenta cajas…" Así, nuestro equipo de archiveros se ocupa ahora de digitalizar y clasificar miles de documentos referidos a la intensa trayectoria de uno de los más importantes nombres del Teatro europeo del siglo XX.










años
CDT 50

HOY



La tarea continúa. Los documentos siguen llegando al Centro y son tratados para ponerlos del mejor modo posible a disposición de los usuarios. Llegan nuevos libros y revistas, nuevas grabaciones audiovisuales, nuevos legados con documentos de todo tipo: manuscritos, dibujos, correspondencia, fotografías, programas, carteles, material de promoción de los espectáculos… todo ello va a parar a los compactos de un edificio centenario de la calle Argumosa, cabe el Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid.

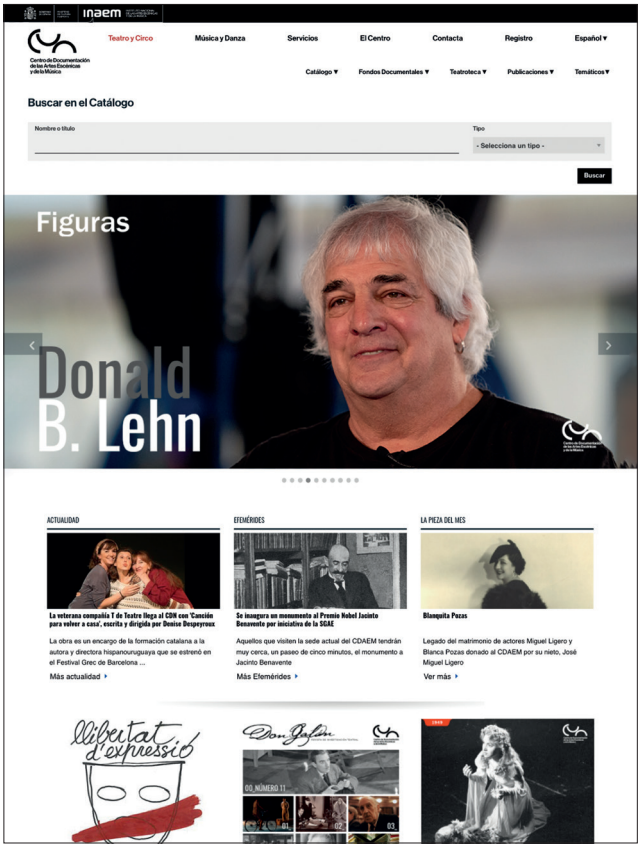
Entre tanto, el equipo de documentalistas sigue gestionando toda la información que llega al centro, o que el propio centro genera – ese es uno de los objetivos principales de las publicaciones – para ofrecer a los usuarios toda esa información. En 2017 se puso en marcha un **sistema de gestión de bases de datos** que permite a nuestros usuarios encontrar todo lo que el Centro puede ofrecer acerca de un profesional, de una obra, de un teatro… si se busca un nombre, se podrá acceder a todos los documentos relacionados con ese nombre; también a todos los estrenos en los que ha participado esa persona y a todos los documentos relacionados con esos estrenos, así como a los documentos que lleven su firma. Podremos acceder a las críticas, fotografías, grabaciones, programas… que ha recibido un título o un profesional a lo largo de los últimos ochenta años. Tendremos a nuestra disposición ese millón de documentos que ha gestionado el Centro en estos cincuenta años.

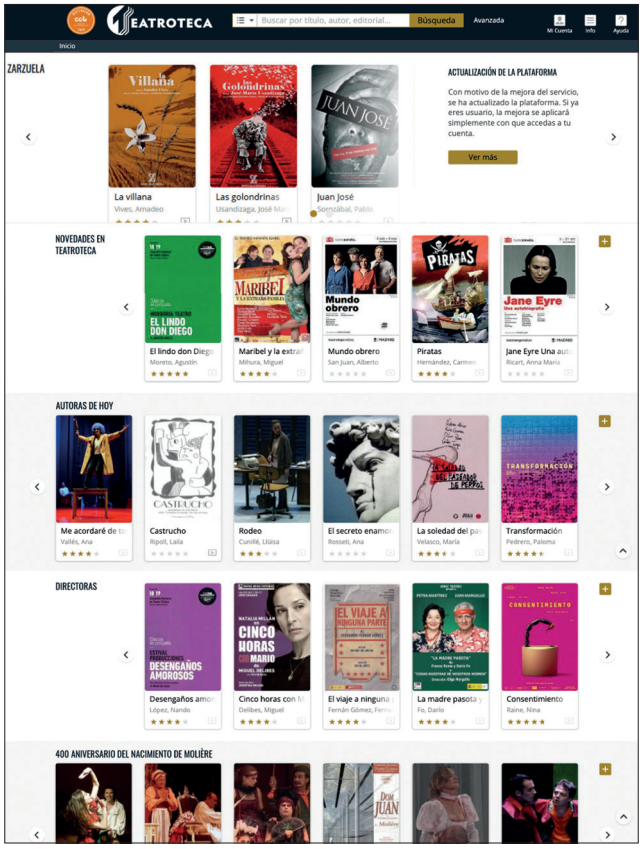
¿Tendremos? El fin de un centro de documentación es el **servicio a sus usuarios**. Aquellos que visiten la sede del Centro – en la actualidad, en la antigua Facultad de Ingenieros de Caminos de Madrid, junto al Real Observatorio que mandó construir Carlos III en una colina del Parque del Retiro – podrán acceder a la información que atesora ese gestor, además de recibir el asesoramiento de nuestro equipo del departamento de Usuarios, o acceder a las grabaciones audiovisuales y a los libros y revistas de nuestra Biblioteca. Pero hoy la sede es mucho más grande que hace unos años: podemos ofrecer nuestro trabajo a todo el mundo.

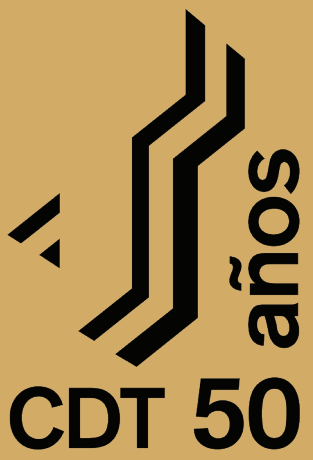
En 2011 se puso en marcha **el portal web teatro.es**, que ofrece a los usuarios de cualquier parte del mundo la posibilidad de acceder a una parte muy importante de esos documentos ofrecidos por el sistema de gestión de bases de datos – los derechos de autor o la lógica limitación de espacio son el único motivo de que la web no contenga todo lo que contiene el gestor – de modo que la sede del Centro está hoy en cada ordenador o en cada teléfono del mundo. La web no solo ofrece el acceso a ese gestor, sino el catálogo de nuestra biblioteca, las publicaciones del Centro, información sobre la actualidad y el pasado de nuestro Teatro y un servicio en el que el Centro ha sido pionero: la Teatroteca, un servicio de préstamo en línea de una selección de 1720 vídeos, que comenzó a funcionar en 2016.

Hoy, seguimos trabajando, porque hoy es siempre todavía.


inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
Contacto | Ayuda
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL
Inicio
Catalogación
Informes
Documentos
Consultas Locales
Importación
Mantenimiento
Tareas
Solicitudes


inaem
Teatro y Circo
Música y Danza
Servicios
El Centro
Contacta
Registro
Español
Catálogo
Fondos Documentales
Teatroteca
Publicaciones
Temáticos
Buscar en el Catálogo
Nombre o título
Tipo
- Selecciona un tipo -
Buscar
Figuras
Donald B. Lehn
ACTUALIDAD
La veterana compañía T de Teatre llega al CDN con 'Canción para volver a casa', escrita y dirigida por Denise Despeyroux
La obra es un encargo de la formación catalana a la autora y directora hispanouruguaya que se estrenó en el Festival Grec de Barcelona ...
Más actualidad
EFEMÉRIDES
Se inaugura un monumento al Premio Nobel Jacinto Benavente por iniciativa de la SGAE
Aquellos que visiten la sede actual del CDAEM tendrán muy cerca, un paseo de cinco minutos, el monumento a Jacinto Benavente
Más Efemérides
LA PIEZA DEL MES
Blanquita Pozas
Legado del matrimonio de actores Miguel Ligero y Blanca Pozas donado al CDAEM por su nieto, José Miguel Ligero
Ver más
libertat d'expressió
Don Juan
NÚMERO 11


TEATROTECA
Buscar por título, autor, editorial...
Búsqueda
Avanzada
Mi Cuenta
Info
Ayuda
Inicio
ZARZUELA
La villana
Las golondrinas
Juan José
ACTUALIZACIÓN DE LA PLATAFORMA
Con motivo de la mejora del servicio, se ha actualizado la plataforma. Si ya eres usuario, la mejora se aplicará simplemente con que accedas a tu cuenta.
Ver más
NOVEDADES EN TEATROTECA
El lindo don Diego
Maribel y la extraña
Mundo obrero
Piratas
Jane Eyre
AUTORAS DE HOY
Me acordaré de
Castrucho
Rodeo
El secreto enamor
La soledad del
Transformación
DIRECTORAS
Desengaños amor
Cinco horas con
El viaje a ninguna
La madre pasota
Consentimiento
400 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE MOLIÈRE


años
CDT 50

CINCUENTA AÑOS DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Edición del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM.
Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

Director: Javier de Dios.

Coordinación y edición de contenidos: José Ramón Fernández.
Con la colaboración de Esther Garrido, Álvaro Pajares y Carlos San José.

Edición de vídeos: Alejandro Arroyo.

Fotógrafo: Daniel Alonso.

Diseño y maquetación: Editorial Mic

Equipo del CDAEM

Sara Akkad.	Marta Fernández.	Eduardo Lamamie de Clairac.
Daniel Alonso.	Pilar García.	Eduardo Lozano.
Oscar Alonso.	Montserrat García.	Cristina Marcos.
Alejandro Arroyo.	Esther Garrido.	Ana Isabel Martínez.
Juan Antonio Ávila.	Juan Carlos Gil.	Carlos Molano.
Miguel Ángel Bachiller.	Paloma Erika Gimeno.	Berta Muñoz.
José Manuel Bonilla.	Eugenio Gómez del Pulgar.	Pedro Ocaña.
Ignacio Cano.	Mar Gómez.	Álvaro Pajares.
José Antonio Carrascosa.	David González.	Blanca Reche.
Adoración Casas.	José Luis González.	Carlos San José.
Ignacio Checa.	María José González.	Pilar Sanz.
Carlos Díaz.	Diego Manuel Hernández.	María Serrano.
Luis Eugenio.	Natividad Hernández.	Javier Suárez.
José Ramón Fernández.	Covadonga Iglesias.	Ana Isabel Villajos.

DEPÓSITO LEGAL M-16635-2022
ISBN 978-84-9041-451
NIPO 827-21-075-5

Colofón:
BOE de 1971

CDT 50 años

DISPOSICIONES ADICIONALES Y TRANSITORIAS

Primera.—La Junta de Gobierno adoptará las medidas precisas para la implantación gradual de estos Estatutos, cuya duración máxima será de tres años. De acuerdo con el artículo 66, 1, de la Ley General de Educación, corresponde a la Junta de Gobierno, oído el Patronato, la elaboración de los Estatutos definitivos. Para ello, a partir del primer año de la publicación de estos Estatutos provisionales, la Junta de Gobierno designará una Comisión representativa para que recoja y le eleve las sugerencias y observaciones de los distintos Organos y Estamentos universitarios.

Segunda.—Estos Estatutos provisionales podrán ser alterados durante el período de su vigencia, a que se refiere la disposición anterior, a instancia de la Junta de Gobierno de la Universidad, oído el Patronato y con informe, en todo caso, del Consejo de Rectores.

Tercera.—Los nombramientos hechos de acuerdo con los presentes Estatutos caducarán en el momento de la entrada en vigor de los Estatutos definitivos, salvo que éstos dispusieran otra cosa.

Cuarta.—En el plazo de seis meses, serán redactados los Reglamentos a que se refieren estos Estatutos.

Quinta.—La Universidad de Granada acrecentará sus esfuerzos para la creación de otros Centros universitarios y de enseñanzas especiales en su seno que posibiliten a la Universidad el logro de sus amplios fines fundacionales. Especialmente promoverá, entre otros, la inmediata creación y aprobación por los Organos competentes de los siguientes Centros: Facultad de Bellas Artes, Facultad de Medios de Comunicación, Sección de Ciencias Físicas de la Facultad de Ciencias, Escuela Universitaria de Idiomas, Sección de Ciencias Sociales de la Facultad de Derecho, Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Politécnico.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

ORDEN de 9 de junio de 1971 por la que se crea en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos un Centro Nacional de Documentación Teatral encuadrado en la Subdirección General de Teatro.

Ilustrísimos señores:

La consideración del relevante interés general de las actividades teatrales, con su evidente influencia en la formación artística, cultural y social de la comunidad nacional, hace aconsejable adoptar las medidas necesarias para asegurar la conservación de los documentos y medios creados a través de su historia y la constancia de las manifestaciones escénicas de nuestro tiempo, a fin de evitar la pérdida o dispersión de los vestigios de una labor, unos esfuerzos y unas aportaciones de los que, en muchos casos apenas queda constancia. Ello entorpece la acción difusora de estudio e investigación, reverteindo incluso en el ámbito internacional, en los que los Organismos rectores del teatro nacional encuentran en ocasiones dificultades en cuanto se refiere a colaboraciones informativas y escénicas, imprescindibles para participar en una común tarea de intercambio y mutuo conocimiento.

En atención a las consideraciones expuestas, a propuesta de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y previo informe de la Presidencia del Gobierno, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 130, 2, de la Ley de Procedimiento Administrativo, he tenido a bien disponer:

Artículo 1.º En la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, y encuadrado en la Subdirección General de Teatro, existirá un Centro Nacional de Documentación Teatral que se ocupará de recopilar sistematizadamente, custodiar y poner en condiciones de estudio e investigación todas aquellas aportaciones que han ido enriqueciendo nuestro acervo teatral y las que contemporáneamente configuran la escena nacional, así como los datos y elementos artísticos, técnicos, profesionales económicos, jurídicos o de otra naturaleza relacionados con la materia.

Art. 2.º

1. El Centro Nacional de Documentación Teatral atenderá especialmente:

a) A la conservación de textos o grabaciones teatrales, bocetos escenográficos y figurines originales, así como cualesquiera otros elementos de análoga naturaleza.

b) A la recopilación y archivo de la documentación gráfica, fotográfica y de toda índole relativa a las actividades teatrales, así como de toda clase de manifestaciones artísticas referentes a las mismas.

c) A la creación y archivo de una discografía completa que recoja la historia del teatro lírico español.

d) A la sistematizada recopilación de la legislación sobre la materia, tanto nacional como de otros países.

e) A la creación de un fichero referente a actividades artísticas, técnicas, económicas, profesionales y empresariales que recoja la información referente a todos estos aspectos.

f) A la publicación de Boletines y Anuarios que faciliten la información, desarrollo y difusión interior y exterior del teatro.

g) A facilitar cuantas colaboraciones se requieran en relación con la presencia del teatro español en Certámenes internacionales, incluidos aquellos especialmente dedicados a la arquitectura, escenografía e indumentaria teatrales.

2. Para el desarrollo de las funciones que le están encomendadas, el Centro Nacional de Documentación Teatral contará con servicios de archivo, biblioteca, grabación y, en general, los que sean precisos para el más eficaz cumplimiento de sus tareas.

Art. 3.º Sin perjuicio de la debida relación con los servicios correspondientes de la Secretaría General Técnica del Departamento, a efectos de lo dispuesto en el apartado b) del artículo 15 del Decreto 2764/1967, de 27 de noviembre, la Jefatura del Centro Nacional de Documentación corresponderá al Jefe de la Sección de Promoción Teatral de la Subdirección General de Teatro, integrándose las funciones de Secretaría del mismo en el Negociado de Extensión Teatral y Relaciones Internacionales de la indicada Sección.

Art. 4.º Los servicios de radiodifusión y televisión del Departamento, los de la Subdirección General de Acción Cultural y del Libro, la Filmoteca Nacional, la Junta de Censura de Obras Teatrales y los Organismos autónomos «Teatros Nacionales y Festivales de España» y «Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO)» prestarán su colaboración al Centro Nacional de Documentación Teatral, procurando al mismo la documentación inicial necesaria y, de modo continuado, las aportaciones precisas para el mantenimiento y actualización de su material documental.

Art. 5.º Al Centro Nacional de Documentación Teatral tendrán acceso, previa identificación de su personalidad, cuantas personas naturales o jurídicas puedan estar interesadas en la información y estudio del teatro español.

Lo que comunico a VV. II. para su conocimiento y efectos.
Dios guarde a VV. II. muchos años.
Madrid, 9 de junio de 1971.

SANCHEZ BELLA

Ilmos. Sres. Subsecretario de Información y Turismo y Director general de Cultura Popular y Espectáculos.

ORDEN de 9 de junio de 1971 por la que se dictan normas para la presentación de ejemplares para el depósito de publicaciones periódicas.

Ilustrísimos señores:

Por orden de 31 de agosto de 1967 y al amparo de la autorización contenida en el artículo 14 del Decreto 752/1965, de 31 de marzo, se dictaron normas sobre el horario de presentación de ejemplares para el depósito de publicaciones periódicas. Era criterio inspirador de dichas normas la necesidad de armonizar el régimen de cumplimiento de este trámite con el establecido con carácter general para la Administración Pública sobre días y horas hábiles de trabajo de los funcionarios, regulado en la vigente Ley de Procedimiento Administrativo y disposiciones complementarias, sin perjuicio de la consideración de la dinámica propia de la actividad periodística que exige, en determinados supuestos, el establecimiento de horarios especiales.






CDT 50 años


Centro de Documentación
de las Artes Escénicas
y de la Música


GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA